

القراءة للجميع
2018



إشكالية التلقي والتأويل

د. سامح الرواشدة

إشكالية التلقي والتأويل

وزارة الثقافة
مكتبة الأسرة الأردنية / مهرجان القراءة للجميع

* إشكالية التلقي والتأويل
* المؤلف: سامح الرواشدة
* الناشر: وزارة الثقافة
شارع صبحي القطب
المتفرع من شارع وصفي التل
ص.ب. 6140 - عمان - الأردن
تلفون: 5696218 / 5699054
فاكس: 5696598
Email: info@culture.gov.jo

* الطباعة: مطبعة أروى 4892686
* رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (٢٦٠٥ / ٥ / ٢٠١٨)

إشكالية التلقي والتأويل

د. سامح الرواشدة

إهـــــداء

إلى القابضين على جمر الحقّ والحقيقة

الذين لم يميلوا مع الريح حيث مالت

والذين لم ترتعد فرائصهم هلعاً

أهدي هذا الجهد

مقدمة

يمثّل جهد (امبسون) في كتابه «سبعة أنماط من الغموض» التفاتة لماحة حين وقف في بداية هذا القرن عند قضية الغموض في الشعر، وحاول دقَّ جرس الانتباه إلى أن الشعر ينساق وراء أساليب في التعبير، تقطع الصلة بين النصّ والمتلقي، ولعلّ شعرنا العربي المعروف بغنائيته العالية التي اتّسم بها منذ بداياته حتى وقتنا الحاضر، قد ظلّ متكئاً على الشفوية؛ لما توفره هذه الغنائية من وسائل توصيل، ترفع من درجة التلاقي والحميمية الجاذبة، بحيث كان الاتصال بين المتلقي والنصّ سهلاً، إذ سرعان ما يذيع ذكر قصيدة ما، على ألسنة الناس، فتنتشر وتتردد، وتسبق صاحبها إلى الجمهور، وقد تأتت تلك السهولة بسبب ضيق الفجوة بين ثقافة المبدع وثقافة المتلقين، واعتماد الطرفين على مشترك معرفي متقارب لا ينماز الشاعر عن غيره، إلا بالموهبة والمهارة الإبداعية، وليس بالثقافة، مما جعل الشعر قريباً من نفوس القوم، ويضرب على مشاعر مشتركة بين الطرفين، مما يسهّل الإصابة بعدوى النص، كما يقول تولستوي في حديثه عن نظرية العدوى، حين يجد المتلقي النص يعبّر عن مشاعره كما يعبر عن مشاعر المبدع على السواء، فيردده ويحفظه وينشده ويتمثل به في كل مناسبة، كما لو كان نصّه.

غير أن الأمر مختلف فيما يخص الشعر الحديث، فقد بدأ الشعر يستوي على عرشه متعالياً، ويرتقي برجاً عاجيّاً ينظر إلى الجمهور منه، ولعلّ هذا لم يكن مُحْدَثَةَ عصرنا حسب، فقد حسم أبو تمام الأمر منذ ما يزيد على ألف سنة، حين قيل له: لماذا لا تقول ما يفهم، فردّ على النقاد: ولماذا لا تفهمون ما يقال.

وبغض النظر عن صحة المقولة السابقة، فإنّها تجسّد الصراع الحادّ الذي وقع الشعر فيه، حين انحاز إلى موقعٍ بعيدٍ عن ثقافة الناس ووعيهم، فمثّلت تلك المرحلة لحظة الصراع بين النصّ والمبدع من جانب، والجمهور من جانب آخر، مما غيَّر فيما بعد مفهوم الشعر ورسالته، ليأتي شاعر بارع عظيم تلا أبا تمام، ألا وهو المتنبي، فيقول:

أنام ملء جفوني عن شواردها   ويسهر الخلق جرّاها ويختصم

ويشغل الناس بعد أن ملأ الدنيا، ولم يترك لفرسان الشعر في عصره فرصة، ليرتفع صوت أحدهم فوق صوته، وليتوّجَ الشعر بالمعرّي الذي لا أحسب أن اثنين يختلفان على تعقيد شعره وغموضه وعمق الصنعة والتشكيل فيه وثرائه بالثقافة.

ثم يأتي عصرنا، فيعلن أدونيس - من الأصوات الشعرية الخطيرة- موقفه قائلا: «إن لي قراءً وليس لي جمهور»، ولعلّ هذه المقولة النقدية تحسمُ جدلاً واسعاً بين مدرستين كبريين، هما: مدرسة البساطة والغنائية والمباشرة، والتي مثَّل نزار قباني صوتها خير تمثيل، فراهن على الجمهور، وأعلن استعداده لأن يقرع باب كل بيت ويدخل بإذن أو بدون إذن، ولعلّه قد فعل ، فنجح نجاحاً باهراً في تحقيق دعواه ونشر شعره، وذلك لبساطة الشعر وعدم اتكائه على ثقافة بعيدة عن ثقافة الجمهور، واستعانته بلغة سهلة أقرب إلى المحكيّ والمتداول في أساليب الناس وخطابهم.

أما المدرسة التي عبّر هذا الصوت عنها -أقصد أدونيس- فهي مدرسة الغموض والتعمية والتشكيل الفني المدروس، والتي انسحبت على شعراء عصرنا -في الأغلب الأعم- من مثل السياب والبياتي وأدونيس وعبدالصبور، ومحمد عفيفي مطر، وحسب الشيخ جعفر ومحمد بنيس ومحمود درويش وخليل حاوي. . . .

وقد تأتّى الغموض بسبب ميل الشعراء إلى تعقيد تصنيع تشكيلهم الفني، واعتمادهم لغة تصل إلى حدود الخرق اللغوي الذي قال عنه جان كوهن بأن النص إذا تجاوزه انقطعت صلته بالمتلقي، وكذلك من تأثر الأدب عامة والشعر خاصة، بالفنون الأخرى من مثل الرسم والتصوير والموسيقا والمسرح والفنون التشكيلية، التي أفاد منها هؤلاء الشعراء، زيادة على سعة ثقافاتهم واطّلاعهم على ثقافات شعوب أخرى، من مثل الأسطورة الرومانية واليونانية، التي حفلت بها أشعار الرّواد والجيل الثاني، واطّلاعهم على التجارب الصوفية والفكر الفلسفي، ومن بحث هؤلاء الشعراء عن تفرُّدٍ

وتميّز في التشكيل الشعري؛ مما دفع باتّجاه ظهور أنماط جديدة، من مثل قصيدة القناع، والقصيدة الدرامية، والمطوّلات الشعرية، بل تجاوز الأمر هذه الحدود إلى اعتناءٍ بتقنيات جديدة متأتّية من التشكيل الفضائي للنص، ومن المديات الإيقاعية التي أحرزها الشعر في عصرنا.

وانطلاقاً من هذا، زادت الجفوة، ولم يعد هناك من يلتفت إلى الشعر الحديث إلاّ قلة قليلة ، هي الصفوة من المثقفين والنقاد، الذين يستعينون بقراءات واسعة في الثقافة والآداب، ويصبرون أنفسهم على مجاهدة النص ومغالبته؛ للوصول إلى فهم تقنياته ورؤاه.

ومهما يكن من أمر، فإن هذه الفصول التي ستأتي ، وضعت لنفسها هدفاً يسعى إلى كشف بعض وجوه الغموض والتعمية ومتغيرات التشكيل التي أسهمت في توسيع الهوة بين النص وقرائه، وقد قسمتها في أربعة فصول:

يدور الفصل الأول حول النص الشعري والمتلقي، وما يواجهه من إشكالات تقف أحياناً في وجه التأويل، أو توجّه التأويل إلى اتجاه دون آخر، وقد أسند الدراسةَ أربعةَ نصوص شعرية تطبيقية نصّان قديمان ، ونصّان حديثان، لكي لا يميل تفكير القارئ إلى أن الآلية التأويلية وقف على النصّ الحديث حسب، لا سيما أن الدراسة في فصولها الأخرى تقوم على الشعر الحديث دون القديم.

أما الفصل الثاني فقد رصد لغة الشعر الحديث وما يتحقق فيه من تعمية وإشكاليات نتجت بسببها، ورصد مظاهر متعددة متأتية من جرأة الانزياح وتعدد الاحتمالات وعدم يقنية القراءات، وغموض الرموز الشعرية المستحضرة في الشعر الحديث.

في حين دار الفصل الثالث حول الفضاء البصري وتقنياته، وأثره في خدمة التجربة الشعرية، وما يحدثه أحياناً من إشكاليات، وإسهامه في تقديم فرصة ثمينة للمتلقي تعينه على الدخول إلى عالم النص باعتباره مالكاً للنص ومنتجاً له.

ودار الفصل الرابع حول التعمية في شعر محمود درويش، وحاولت الدراسة رصد ملامح التعمية في شعره باعتباره الآن صوتاً شعرياً بارزاً تحوّل من بساطة التعبير إلى غموضه، بعد أن قطع شوطاً يزيد على عشرين عاماً وهو ينحو منحى البساطة واليسر والخطاب الشعري شبه المباشر. ليتحوّل شعره بعد ذلك إلى آفاق من الغموض والتعمية قد تستعصي على التأويل، وفي أقلّها، تعاند المتلقي إلى حدٍّ بعيد، وقد كشفت الدراسة وجوهاً من التعمية تجلّت في شعر الشاعر.

وبعد، فإن هذه الدراسة تسعى إلى الوقوف على بُعْدٍ مهم في شعرنا الحديث، أسميته إشكاليّة التلقي والتأويل، فإن كانت قد وُفِّقَتْ في تقديم مقاصدها والدفاع عن رؤيتها، فقد حققت ما صبوت إليه، وإن لم تصل إلى صبوتي، فإنني راضٍ بمثل الحسنة لا بمثليها، وآمل من الله أن يقيل عثراتي، وأن ييسِّر لي من القدرة ما أخدم به شعرنا العربي الذي يسكن فيّ كما أسكن فيه.

والله ولي التوفيق

القـارئ منتـجـــاً

أخذ مصطلح التأويل -الهيرمينوطيقيا- يدور في النقد الحديث على نطاق واسع، وعرف لدى الغربيين تحت مصطلحين هما Hermineutices و interpreta-tion، وقد عربها بعض نقادنا تحت مصطلحين: الأول هو التأويل (١)، في حين أبقى بعضهم الاسم على صيغته الغربيّة فسموه -الهيرمينوطيقيا-تعريباً للمصطلح الذي ذكرته آنفاً.

ولعل مصطلح التأويل ليس جديداً على تراثنا، فقد وردت مفردة التأويل مرات عدّة في القرآن الكريم، من مثل قوله تعالى:

- ﴿وكذلك يجتبيك ربُّك ويعلّمك من تأويل الأحاديث﴾ (٣).
- ﴿وكذلك مكّنا ليوسف في الأرض ولنعلّمه من تأويل الأحاديث﴾ (٤).
- ﴿قال هذا فراق بيني وبينك سأنبئك بتأويل مالم تستطع عليه صبرا﴾ (٥).
- ﴿وأوفوا الكيل إذا كلتم وزنوا بالقسطاس المستقيم ذلك خيرٌ وأحسن تأويلا﴾ (٩٦).

ففي التراث العربي ارتبطت فكرة التأويل بالمروي، أي النص المتشكل على المستوى اللغوي سواء أكانت الرواية مكتوبة أم شفوية لأن طبيعة هذه الرواية تحدّد الحاجة إلى التأويل؛ ذلك أن كلَّ رواية للحدث نفسه قد تحمل في طياتها من الاشارات والرموز والمقاصد ما تختلف فيه عن رواية أخرى، وهذا يجعل كل رواية تسعى لحمل مقاصد تختلف عن غيرها نسبياً، وتقدم آليات تأويلية في السياق ترجّح معنى على آخر، أو تنحو بالمؤوّل إلى معنى دون غيره، وهذا يعني أن حادثة ما، إذا رويت بأسلوبين لغويين مختلفين، حتى وإن هدفا إلى أفادة الأمر نفسه، قد تحتاج إلى تأويلين مختلفين، وقد احتل التعبير اللغوي مكانة مهمة في الثقافة العربية، لأنه مرتبط ارتباطاً وثيقاً بما نصطلح عليه في عصرنا بالخطاب (٧)، ذلك أنّ اللغة هي التي تهيىء للفروض الاحتمالية، مما يجعلها مادة التأويل الأساسية (٨)، ولهذا فإن المقصود بالخطاب هنا، هو النص الذي

يحدث إشكالاً في ذهن المتلقى، أو الذي يتأبّى على تقديم دلالة واحدة محددة، كأن تكون الدلالة إيحائية وليست تقريرية صارمة، مما يجعله محتاجاً إلى التأويل، وقد التفت الشاطبي قديماً إلى مثل هذه الضرورة، فرأى أن النص القرآني الذي جاء متواترا لا لبس فيه ليس محتاجاً إلى التأويل، في حين رأى أن النصوص التي تتلقاها الأسماع تلقياً مختلفاً كتلك النصوص الاستعارية أو الكنائية مثلاً، تحتاج إلى تأويل، ليتبيّن السامع المقاصد والغايات (٩) ولعلّ الأمر لا يقتصر على الشاطبي وحده، ولكننا نجده ظاهراً في تأويلات الشيعة ولا سيما في اتخاذهم بعض مفردات القرآن الكريم دوالّ على شخصياتهم ورموزهم من مثل فاطمة والحسن والحسين(١٠). ولعلّ الأمر قد تجاوز هؤلاء إلى الغزالي الذي أخذ بالظاهر والباطن معاً ولم يغفل دور التأويل(١١)، وعلى الرغم من أن العرب كانوا قديماً يستخدمون النص بمعنى الواضح، إلاّ أنّه الآن أخذ دلالة اصطلاحية جديدة لها أبعادها ونظرياتها على مستوى الثقافة الانسانية كلها، تفيد في معناها المختصر ما ينقل رواية مشافهة أو مكتوبة(١٢)، وله دلالات ومقاصد، مُعبّر عنها بصور واستعارات، ذات إيحاء وإشارات ومعانٍ متعددة تتولد وفقاً لقواعد اللغة والمجاز (١٣)، وقد ارتبط التأويل عند الغربيين في بداياته إلى ما قبل العصر الروماني بالكتب المقدّسة وخصوصاً تفسير التوراة(١٤)، لينتقل فيما بعد إلى الأدب.

يتجه التأويل في أبسط صورة إلى تحديد المعنى الذي يحمله الخطاب، غير أنه إذا ما اقتصر على هذه الوظيفة لن يشكّل قضية تحتاج إلى عناية الدارسين، مما يدفعنا للتمييز بين مستويين من المعنى، فالنص بعضه واضح جليّ يقدّم نفسه للقارىء دون أن ترد معضلات توقف الفهم أو تكبح جماح المتلقى، ولعلّ هذا ينسحب على النص إن كان بسيطاً، وقد يكون نصاً معيارياً لا تبتعد فيه اللغة عن أبعادها المعجمية، ولا تبنى التراكيب فيه بناءً منزاحاً، وإنما يسند الفعل إلى فاعله الحقيقي، فيظهر النص خالياً من أي انحراف عن المعايير، ومثل هذا النمط لا يحتاج إلى تأويل، ولا يستدعي من

القارىء أن يوجهه إلى دلالة أبعد من الدلالة التي سمّاها بعض النقاد المعاصرين، بدرجة الصفر للكتابة، وهذا ما يسميه هيرش بالمعنى، وهو المعنى الموجود في النص والذي وضعه المؤلف فيه (١٥).

في حين أن البعد الآخر هو ما سمّاه هيرش المغزى وهو المقصد الذي نمد النص به نحن معشر المتلقين، فقد جعل هيرش المعنى مبدأ مرتبطاً بالثبات والاستقرار في التفسير، في حين جعل المغزى مرتبطاً بالتغيير (١٦) وعلى الرغم من أن تقسيم هيرش يبدو مقبولاً أول وهلة، إلاّ أنني اختلف معه في أن المغزى ليس بالضرورة حكراً على المتلقي، ولكنه البعد الآخر الذي يحمله النص والذي قد تسهم في تشكيله الاستجابة عند المتلقي، والمقصدية عند المبدع، وطبيعة اللغة المصوغ بها، وثقافة النص، واختلاف الوعي.

فالتأويل حاجة لا تتطلبها النصوص كلّها، إنما يستدعى للخطاب الذي حقق قدراً معقولاً من العمق، والذي يعاند المتلقين أحياناً، ويحتاج منهم أن يبحثوا عن دلالات ومقاصد وتوجيهات، لا تحضر أول وهلة في أذهانهم، أو تشكلُ على الحضور لدخول عوامل محددة إلى النص تحول دون تبني توجيه ما، ذلك أن الخطاب الذي يتطلب المكابده يُعدّ-: «أنفس النصوص التي أنتجتها أية ثقافة بشرية، ومن هنا فهو النص الذي يحثّ على الدراسة المستفيضة والتأويل، ويتطلبهما» (١٧). وبما أن النصّ الفني هو ذلك النص الذي حقق قدراً بعيداً من الانزياح عن الحدود المعيارية، فإن الشعر أكثر حقول الإبداع حاجة إلى ذلك، فهو نصٌّ لا ينكشف جمال معناه انكشافاً نهائياً، وقد يظن المتلقي أنّه استنفد ما فيه من معانٍ، وما يحمله من إيحاءات، فيأتي آخر وتنمو على يديه «علائق جديدة، مصدر متعة غير متوقعة وغير متصورة»، (١٨) ويُعدُّ النص الشعري أكثر أنواع الخطاب، احتفالاً بالرموز، والإيحاء، والتصوير والمجاز، والعلامات مما يجعله محتاجاً إلى تفسير دلالات تلك الرموز والعلامات والصور واستبانة مقاصدها،

والبحث عن العلاقات التي تجمع بينها، ومن ثم كشف المغازي والمقاصد التي تكمن خلفها (١٩)، إنَّ النص الشعري نصٌ لا يهدف إلى تقديم معنى محدّد، وإنما يسعى إلى تقديم حالة متكاملة ذات أبعاد تصويرية نفسية جمالية، مما يجعل الجزم بالمعنى الواحد أمراً صعباً لا تطمئن إليه أذهان المتلقين، فيصبح التأويل ضرورة لا مفرَّ منها.

المقصديّة بين الأحادية والتعدد

يقودنا الحديث السابق إلى الوقوف عند قضية المعنى -المغزى- الواحد، أو المتعدد في النص الإبداعي، فمن النقاد من تبنى فكرة المقصدية الواحدة، في حين يرى آخرون أنَّ النصَّ الذي حقق قدراً عالياً من العمق والشعرية يتجاوز حدود المعنى المعزول أو المقصدية الأحادية الدلالة، ويُعدُّ (هيرش) من أكثر المتشددين في عصرنا لفكرة المقصدية الأحادية الجانب، أي أن يكون المؤلف قد أودع في نصّه مقصدية محددة، ووفق رأيه فإنه لا يمكننا الدخول في آفاقٍ تأويلية حاسمة وسليمة «ما لم نفترض سلفاً قصداً للمؤلف يوجّه ذلك التأويل»(٢٠). ويفترض (هيرش) أنّ المبدع يمتلك قدرة تفوق قدرة المتلقي على تحديد معنى النص، ذلك أنَّ « إنجازه مساوٍ لما كان ينوي أن ينجزه ..... والعبء يقع على عاتق القارىء الذي ينبغي عليه أن يسترجع نية المؤلف وقصده» (٢١).

ولا يختلف رأي (جادامير) في هذا الجانب عن الرأي السابق، إذ يرى أصول التأويل مرتبطة باكتشاف المعنى الصحيح للنصوص، والمقصود بالمعنى الصحيح هو المعنى الأصلي الذي أودعه المؤلف في نصّه، والذي يقترن بقصدية المؤلف تماماً دون زيادة أو نقصان (٢٢).

وترد وجهة النظر هذه عند ناقد آخر، حيث يرى أنَّ اللغة الأدبية تقع «تحت سيطرة مؤلفٍ يجعلها تعني حقّاً ما يريدها أن تعني» (٢٣) وهو رأي موافق تماماً لما ذهب إليه (روبرت غرين كون) حين درس إحدى قصائد (مالارميه)، فلم يرَ «إلاّ معنى واحداً لقصيدة -مالارميه- أو لكل قصيدة موثوق بصحتها» (٢٤). ولا نعدم مثل هذه الفكرة

في تراثنا العربي الإسلامي، فقد رأى المعتزلة أن دلالات الخطاب ترتبط ارتباطاً وثيقاً بقصدية صاحبها، ولم يجيزوا أن تدخل أيّة تأويلات أخرى يكون المتلقي طرفاً في إنتاجها ، وقد توسّع بعضهم فربطها بالفقه الإسلامي كلّه، وبالتشريعات الإلهية والبشرية والخطابات الفكرية المختلفة(٢٥).

ومثل هذه الرؤية تعطي المؤلف أو المبدع مكانة عليا، وسلطة فوقية، تسيطر على العمل الإبداعي، وتبقيه في دائرة صاحبه، مما يجعل جهد النقاد منصرفاً إلى شخصية المبدع وحالته النفسية، واهتماماته وثقافته للبحث عن تأويل للنص بعد الوصول إلى مقاصده، ويكون ذلك كلّه على حساب النصّ نفسه، ويلتقي هذا الرأي مع الاتجاه النفسي الذي كانت معرفة المبدع من خلال النص غاية فيه، إذ اتخذ فرويد النص منطلقاً، حاول من خلاله أن يكتشف نفسية المبدع(٢٦) ودوافعه في انتاج النص، وما يدور داخله من أحلام وحاجات ورغبات.

وهذا الاتجاه الذي ينصب على المبدع حدا بأحد النقاد الشكلانيين إلى التصريح بأن ما أنجزه تاريخ الأدب كان مؤلفين بلا أعمال (٢٧).

* * *

في مواجهة هذا الاتجاه النقدي الذي انصرف إلى المؤلف، وأخذ يبحث عن موقفه وقصده في النص نجد اتجاهاً نقدياً آخر يُعنى بالنص نفسه، وهو نقد يتبرأ من قصدية المبدع، ولا يعوّل عليها في تأويل النص، ويركّز على حرية القراء في توجيهه، وتبني التأويل المناسب له(٢٨)، وهذه الرؤية تتفق تماماً مع النظرة القائلة بأن للنص إذا ما أنجز حياة مستقلة عن صاحبه، قد تتجاوز تجاوزاً كاملاً ما أراده صاحبه منه(٢٩)، وأرى أن بعض مقاصد النص قد تضاد تماماً ما أراده منجز العمل، وذلك لتحكم عوامل خارجية أو من داخل العمل نفسه في تأويل النص، وسيأتي الحديث عنها فيما بعد، وهذا يفسر اختلاف التأويلات والتفسيرات التي تنصبُّ على نصٍّ واحدٍ، مما جعل بعض المؤلفين يرون أن ما يسمعونه من تأويل لا يتفق ألبته مع ما قصدوه في أعمالهم، وقد شكا

(وليم غولدنغ) من أن روايته {Lord of flies} قد بالغ النقاد في تفسيرها، وتوصلوا إلى نتائج لم يكن يقصدها في تلك الرواية (٣٠)، ولعل اختلاف تأويلات النقاد عن مقاصد المؤلفين قد يحقق للعمل فائدة جليّة، تعين على توسيع آفاقه وفضاءاته، فقد يكون تأويل المتلقي -في أحيان كثيرة- أفضل من توجيه المؤلف نفسه، لأنَّ المؤلف قد ينصرف إلى مقصدية أحادية يريدها، مما ينفي الوجوه الجمالية الأخرى، ويلغي تداعيات اللاشعور التي لم يكن المبدع يعيها تماماً حين إنجازه عمله، وقد كان (ولهلم دلتي) مصيباً تماماً حين وصف التأويل بأن تفهم المؤلف أفضل من فهمه لنفسه (٣١). فغالباً ما يتجاوز القارىء مراد المؤلف، لأنّ النصَّ يتجاوز ما يقصده صاحبه، فالقراءة قد لا تقبض على حقيقة العمل ومقاصده الدقيقة، لأنّها تتعامل مع خطاب «عرضه للتحويل أو التحوير أو التحريف»(٣٢).

يفضي الحديث السابق إلى أنّ المقاصد مختلفة ومتعددة بتعدد القراء والمتلقين لأنَّ لكل قارىء ذوقه ومقاساته وأدواته التي يطبقها على النص، مما يجعل أثر تلك النصوص مختلفاً(٣٣) بل إن بعضهم قد تجاوز ذلك فأصبح النص لديه غاية في ذاته، وهو قمين بأن تنذر القراءة له، ويوجه الجهد لتأويله، وتفسيره، وحل مغزاه(٣٤)، ولعل النظرية التفكيكية وتطبيقاتها أكثر اتجاهات النقد الجديد اهتماماً بتعدد المقاصد، لأنّها تنفي فكرة القراءة الصحيحة أو الوحيدة، وتعنى بمبدأ يقوم على تعدد القراءات، التي لا تبلغ حدوداً يقينية، إذ إنها تقوم على فكرة اللاجزم، والنص عندهم «ساحة تباينات لا بيانات، ساحة تفجير المعاني لا حصرها»(٣٥) مما جعل النص عندهم لا يقتصر على طرح تأويلات متعددة حسب «ولكنه يقبل تأويلات متناقضة يلغي بعضها بعضاً»(٣٦). ذلك أن النص يعتمد في تأويله على مؤهلات القارئ، ولأن هدف التأويل هو المقصود وليس الوصول إلى مقاصد(٣٧). ولعل الناقد القديم عبدالقاهر الجرجاني قد أدرك هذا مبكراً، فرأى أنّ هناك معنى ظاهراً وآخر خفياً سماه معنى المعنى، قد لا يصل المتلقي

إليه بسهولة ويسر ولا بد من أن يُعْمل عقله به(٣٨) وقد تجاوز (رولان بارت) ذلك حيث رأى أنّ للنص الشعري معنى ثالثاً وفق قوله: «إنّه المعنى المكتوم، الرابض في الشكل، فهو واحد في متعدد، يطل على اللامحدود، وينفتح على حقل من المعاني»(٣٩).

القارىء وإنتاج النص

إنَّ الاتجاه الذي يتبنى فكرة تعدد القراءات لا يؤكد على النص حسب، باعتبار النصِّ عالما خاصاً يفهمه المتلقي بما فيه من إشارات ومعطيات موضوعية تتحكم في توجيه هذا الفهم، ولكنه يؤكد كذلك على القرّاء أنفسهم باعتبارهم اشخاصاً مسلّحين بأدوات مختلفة جاءتهم من حصيلة الثقافة والوعي، ومن قدراتهم ومعرفتهم باللغة والرموز والعلامات والمفردة اللغوية وظلالها، والتراكيب وأنظمتها وعلاقاتها، وهؤلاء المتلقون -القراء- هم الذين «يصنعون المعاني ....ولهم الحق في إضفاء أيّ معـــنى تلزمه حاجاتهم النفسية على نصٍّ معيّن ..»(٤٠)، مما سمح لبعضهم أن يبيح للقارىء الحرية التامة في خلق النص وتأويله، وأغفل ما يمكننا تسميته بسوء التأويل(٤١).

وقد بدأ مع فكرة التأويل مصطلح جديد، يقترن اقتراناً أكيداً بالمتلقي ويُسمَّى إنتاج النص أي أن القراءة التي لا يتدخل القارىء في توجيهها، وتؤكد على مقصدية واحدة، أو التي تبحث عن المعنى الذي أودعه المؤلف في نصّه، تظل قراءة خارجة عن النص تقريباً، تنظر إلى بعضه وتغفل بعضه الآخر، ولا تدخل عالمه تماماً، لأنّ هدفها يظل منصبّاً على المؤلف وليس على النص، حتى لو كانت تنظر في النص، ذلك أنها تبحث عن المؤلف داخله. أما تلك القراءة التي تستبطن النص، وتحاول تجاوز قشرته الخارجية وتسعى إلى فهمه فهماً عميقاً، وتؤوّله اعتماداً على قدرات المتلقي، وأسلحته العلمية والنقدية والثقافية، واعتماداً على شروط موضوعية موجودة في النص نفسه وفي لغته، تلك القراءة قمينة بأن نسميها القراءة الإنتاجية، لأنّها لا تبقي المتلقي عنصراً سلبياً في

عملية التأويل، ولكنها تُفعّل دوره وتستثمر قدراته ورؤيته لأنّ «مسوغ القراءة أن تختلف عمّا تقرأه، لكي تقرأ فيه ما لم يقرأ، أو تقول ما لم يكن ممكناً قوله، وعندها تغدو القراءة فعلاً معرفياً لا يخلو من الابتكار والتجديد» (٤٢) ففي أطروحات نظرية نقد استجابة القارئ تردُّ الاختلافات في مستوى الاستجابة إلى مؤثرات نصيّة (داخل النص) أو استقبالية (داخل المتلقي) وإن كان ناقد مثل (هولاند) قد ركز على القارئ نفسه وهويته ووعيه(٤٣)، ولهذا فإنّ تأويلنا لأي نصٍّ لا يعني الوصول إلى مقصدية صاحبه، إنما نقوم بعملية إنتاجية جديدة تتدخل فيها عوامل مختلفة تكون في جزء منها موضوعية وفي جزء منها ذاتية صرفة، ذلك أن القراءات التي ننتجها ليست صادرة عن العمل الأدبي حسب، ولكنها عن أنفسنا وقدرتنا على الاستقبال»(٤٤)، أي عن فهمنا له، وتفاعلنا معه، وتفاعله داخلنا، لأننا حين «نؤوّل نصاً فإننا نضيف إلى خزين معارفنا، وما نضيفه ليس النص نفسه بل تأويلنا له ونحن في التأويل الأدبي نمتلك ما نخلقه فقط»(٤٥).

لقد تولّد عن فكرة إنتاج النص فكرة أخرى هي امتلاك النص، وهذه الفكرة متأتية من أنَّ المتلقي يشعر بأن عمله التأويلي عمل ابداعي، وهذا الشعور لا يتحقق إلا إذا أحسَّ بأنه يسهم في تكوين العمل من جديد عن طريق تأويله وتفسيره، وهذا الجهد طاقة خاصة تخلق الثقة في المتلقي بحيث يشعر أنّه مالك للنص ومشارك فيه(٤٦)، وهذا ينفي أية قداسة ومحرمات من الممكن أن تخلق حاجزاً بين القارىء والعمل الإبداعي، ومردّ ذلك إلى أن نظرية التلقي ونقد استجابة القارئ قد وضعتا «القارئ في مكان متميز فيما يسمى بتشييد معنى النص، ذلك المعنى الذي كان يتأسس - فيما سبق- على المعرفة المتاحة بالمؤلف الحقيقي (كلاسيات النقد النفسي) أو على الإمكانات الفنية للنص ذاته (النقد الشكلي)»(٤٧) .

يطبق المؤول أدوات هي في جانب منها أدوات ذاتية، وقد لا تكون من النص

نفسه، أو الخطاب الذي تقع عليه العملية التأويلية، لأنها أدوات المؤول الشخصية، ومهاراته في توظيف المعطيات المتوافرة في ذلك العمل، وقد ألمح إلى ذلك الناقد (فيش) في تحليله لأبيات من قصيدة «ليسيداس»، فقال: «رأيت ما سمحت به أو أرشدتني إلى رؤيته المبادىء التأويلية التي اخترتها، ثم عدت فنسبت ما رأيته، إلى النص أو القصد»(٤٨). إنَّ العمل الفني لا ينضب معينه، ولا تنتهي قراءاته، فالمتلقي حين يعاود قراءة العمل يزداد سعة في معرفته، وتنكشف له أسرار لم تنكشف في القراءة السابقة، وحين يوجه رموزه وعلاماته متسلحاً بما ذكرنا من أدواته المعرفية يميل إلى توجيه ما، وحين يمسك ذلك العمل شخص آخر قد يوجه تلك العناصر توجيهاً ينسجم وأدواته المعرفية فيخرج بتأويل مختلف نسبياً -أو كثيراً- عما سبقه من تأويلات، وفقاً لاقتراب أدواتهم المعرفية أو اختلافها، ووفقاً للسائد من النظريات النقدية، ووفقاً لقدرات كل واحدٍ في توجيه النص ولغته وعناصره، ووفقاً لألفة كل متلقٍ للأعراف السياقية التي ينتمي إليها النص المدروس، وبما يمتلكه من أعراف وسنن متأتية من التراكم المستمر بسبب احتكاكه بالنصوص الأخرى، أو الجنس الأدبي أو ما يسميه جوناثان كولر (الكفاءة الأدبية)(٤٩). وعلى هذا النحو، فإن كل قارىء يستقبل النص نفسه استقبالاً مختلفاً عن القراء الآخرين، لأنه ينتج النص بعد عرضه على أدوات ليست مطابقة تمام المطابقة لأدوات الآخرين، فلكل قارىء أدوات استقبال وتوجيه تختلف بطبيعة الحال عن الآخر ويوجهها صاحبها على صورة مختلفة عن غيره، مما يعطيه فرصة لإنتاج النص على نحو مختلف تماماً(٥٠).

والنص نفسه يسهم إلى حدٍّ بعيد في تحديد الطبيعة الهيرمينوطيقية التي يتجه إليها المتلقي، فبعض النصوص مطاوع للقارىء، يسلم قياده له دون تردد، ولا يواجهه فيه عثرات تذكر، فلا ترد صورة غامضة، أو رمز غريب، أو يلتبس عليه التوجيه، وبعضها الآخر نصوص صعبة أو -كما سماها عاطف جودة نصر- نصوص مقاومة، وهي

نصوص عميقة مركبة، ذات تعقيدات من حيث البنية والدلالة(٥١) نصوص تصيب المتلقي بخيبة التوقع وكسر أفق الانتظار -حسب ياوس- فتنأى عن أن تكون مادة مستهلكة تنتهي بعد اللقاء الأول، ومثل هذه النصوص تدفع المتلقي للبحث عن آليات جديدة متطورة لمواجهتها، لأن أدواته التقليدية ستخفق في أداء هذه المهمة حتماً(٥٢)، وتقع في مثل هذه النصوص مسؤولية كبيرة على قدرات المتلقي نفسه، إذ على الرغم من أن المتلقي يواجه النص بأدواته الخاصة -في الغالب- لكنها أدوات تتعلق بالضرورة بمادة العمل الفني الذي يخضع للاستقبال، فالنص الشعري -مثلاً - يواجهه المتلقي بالشفرات النحوية والدلالية واللغوية التي كتب العمل بها(٥٣)، وهنا لا يمكننا أن نواجه العمل بأدوات وثقافة ليست ذات علاقة بالنظام الذي يخضع له العمل الفني، فلا يمكننا أن نواجه اللوحة التشكيلية بأدوات ناقد الرواية مثلاً، وكذلك لا يمكننا أن نواجه الرواية بأدوات ناقد الفن التشكيلي.

بعض العوامل التي تتحكم في التأويل

ثمة عوامل تتحكم بعملية التأويل، منها ما سماه (هيدجر) التوقع الذي يسبق الفهم، ويقوم على اشتراك في المعايير التي تقربنا من التقاليد والأعراف السائدة للجنس الفني، وهذه التقاليد تجعلنا أحياناً نتوقع مسبقاً أنه يتجه إلى مقاصد محددة (٥٤)، فمثلاً، القصيدة الجاهلية التي تشكلت لها أعراف، منها، إذا كانت العلاقة منفصمة بين الشاعر ومحبوبته تتجه القصيدة عادة في موضوعها إلى الموت أو انحباس الخير -المطر مثلاً- وإن كانت العلاقة قابلة للعودة أو الديمومة، كان موضوعها أكثر تفاؤلاً. هذه التوقعات قد لا تصدق على النصوص كلها ولكنها مطردة تقريباً وقد توسع بعضهم في النظر إلى هذا الجانب تحت ما يسمى بالسياق الذي أكدت عليه بعض المناهج النقدية من مثل المنهج التاريخي والمنهج الاجتماعي، فالنص الذي يخضع للتأويل يمثل حلقة في سلسلة سابقة ولاحقة، وقد شكلت هذه السلسلة تقاليد وقيماً وثقافة تخصُّ الجنس الأدبي وهذه التقاليد تعيننا في تحديد دلالات النص الذي ندرسه، وقد قدّم

(جيرارجينيت) هذه السلسلة تحت ما يسمى (التعالي النصّي)(٥٥)، وفيه تنحدر صفات ومزايا وتقاليد إلى العمل بتأثير انتمائه إلى نماذج سبقت ، تتسرب سماتها وشخصيتها إلى المبدع بوعيه أو بدون وعيه، فالمعنى «لا يكمن فقط في الكلمات، بل في نظام القيم والتضمينات التي هي قضايا تاريخية، وينبغي أن تفهم بهذا الشكل»(٥٦)، إنّ كل عمل ينتمي إلى جنس أدبي مختلف عن غيره، وله سياق يسهم في توجيهه وتأويله بما يوفر لدى المتلقي من تقاليد وقواسم مشتركة تجعل الدخول إليه بعد معرفتها أمراً ميسوراً ، ولهذا فإن أولى المهام التي يجب أن ينهد بها المؤول هو الاطلاع على السياق ومعرفة تقاليده (٥٧)، فعلى سبيل المثال لا يتسنى لشخص لم يألف سياق القصة القصيرة، ولم يطلع على تقاليدها وأعرافها الفنية، وما تعرّض له السياق من تحولات وجهود تجريبية وانعطافات على المستوى الفني والرؤيوي- أن يستوعب التحوّل الراهن -مثلاً- إلى البعد العجائبي -الڤانتازي، مما يخلق أمامه عقبة كأداء حين يريد أن يوجه دلالات القصة المعاصرة التي تحفل بمثل هذا البعد، وكذلك يصعب على شخص لم يطلع على السياق الروائي، وما تحقق فيه من تقنيات أن يدرس رواية جديدة تتحرك فيها الحبكة حركة تجريبية، متلاعبة بعنصر الزمان على نحو غير معهود، إن معرفة السياق تفضي إلى معرفة أخرى مقترنة بها ومتحققة عنها، فهي بطبيعة الحال توجهنا إلى مفاصل التحول في الجنس الأدبي، وتنبّه إلى المحطات الصعبة والانعطافات الحاسمة أو الحادة في السياق، فمثلاً، حين ننظر في نصوص أبي تمام التي حفلت بالشعرية -الانزياح واللاتجانس، والتنافر- نجدها قد انعطفت بالسياق الشعري العربي، مما جعلها تحدث هزة استقبالية حادة في عصره، دفعت نقاد عصره إلى أن يتنكروا له ويرفضوه، ويحاولوا نفيه من دائرة الشعر، لأنه قد انعطف بالسياق الشعري المتسق والخاضع لنظرية معروفة لديهم هي نظرية عمود الشعر العربي انعطافة حادة، والحقيقة إن المرزوقي حين قدم ديوان الحماسة بنظرية عمود الشعر، أراد أن يلفت الأنظار إلى أن جامع ديوان الحماسة وهو أبو تمام لم

يتقيد بالنظام الذي ينسحب على الشعر العربي وهو عمود الشعر، ولكنه خرج عليه وكسره، مما يعني أنّه غريب عن السياق الشعري السالف، وإن كنت أرى أنَّ أبا تمام الذي انعطف بالسياق الشعري تلك الانعطافة الحادة سرعان ما تحول لبنة أساسية في السياق الشعري جاء بعده البحتري والمتنبي والمعري فبنوا عليها وطوّروها.

ثمة عامل آخر يسهم في تحديد طبيعة التأويل الذي نقدمه يقوم على معرفة شفرات النص وعلاماته فالشفرة(code) هي أكثر العناصر النصية التصاقاً بالنص(٥٨)، مما يقودنا للحديث عن نظامه السميوطيقي، فالعلامات تسهم إسهاماً كبيراً في تحديد دلالات النص، وقد توجهنا إلى تفسير دون غيره، وترجح فهماً على آخر، لأن الفهم الأوّلي للنص قائم على محاولة فك شفراته وعلاماته، مما يستدعي من المؤول أن يكون على قدر معقول من الدربة، وذا ألفة للطبيعة السميائية للغة التي يؤول نصوصها، ذلك أن «الدلالة ليست معطى من معطيات الشيء أو صفة من صفاته، ولكنها تستند إليه بفعل الاصطلاح والمواضعة»(٥٩)، وعلى الرغم من أن العملية التأويلية لا تتوقف عند هذا المستوى، لكنها تتجاوزه للبحث عن وجه أعمق قد لا تهيئه المعرفة البسيطة، إلا أن هذه العملية التأويلية تستند عليه أولاً قبل تجاوزه، ولا يمكنها تحقيق التجاوز دون معرفة هذا المستوى، خصوصاً أن نظام العلامات على مستوى التواضع بين الناس يختلف نسبياً عن نظامها ضمن اللغة الشعرية -الانزياحية- لأن اللغة الانزياحية تكسر توقعنا للدلالة التوافقية خالقة دلالة جديدة هي الدلالة الشعرية.

ولنتوقف عند نموذج من الشعر الحديث، لنتبين دور العلامات في توجيه النص وتأويله، يقول بدر شاكر السياب من قصيدة أنشودة المطر:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

عيناك حين تبسمان تورق الكروم

وترقص الأطيـــــاف كالأطيـــار في نهر

يرجّه المجداف وهـــــنا ســـاعة السَّـــحَر

كأنما تنبض في غوريهما النجوم...(٦٠)

حين ننظر في فاتحة هذه القصيدة نجد بعض العناصر السيميائية توّجه النص إلى دلالات دون غيرها فكلمة -عيناك- التي تمثل فاتحة للنص تتماهى على صور وطاقات، فالعينان على المستوى الفيزيائي جزءان من الجسد لهما سمات محددة قد لا نختلف حولها، لكنهما في النص تتحولان غابتي نخيل، ضمن زمن محدّد هو ساعة السحر، فعلى الرغم مما في هذا الوقت من عفوية وطهر، إلاّ أنه يحمل في طياته الرهبة والغموض والخوف، وكذلك الأمر فيما يخص غابة النخيل، فالغابة هذه بقدر ما تشير إلى الخير والعطاء والارتباط بالعراق -وطن الشاعر- دون غيره، إلاّ أنّها تشير إلى المجهول والظلام والخوف، والشرفتان اللتان تقترنان بصورة فيزيائية محدّدة تستحضر في ذهن كل واحدٍ منا فور سماع الكلمة، ودلالتهما على وجود إنساني، إضافة إلى ما تعبران عنه من الشفافية والحلم والسعادة حين يسقط ضوء القمر عليهما، لكنهما بانسحاب القمر عنهما تتحولان فتحتين رهيبتين تشكلان مصدراً للخوف، إن هاتين الدلالتين المتضادتين اللتين تتحققان من استحضار صورة الغابتين والشرفتين على مستوى الأمان تارة ومستوى الرهبة تارة أخرى، ترتبطان ارتبطاً وثيقاً بهاتين العينين في حالتين: الأولى هي البسمة التي تورق معها الكروم وترقص الأنهار والمجاذيف، والثانية غياب البسمة التي لا يتحقق معها إلاّ الموت والخوف والرعب، ......، ومن خلال هاتين الحالتين ندرك سرَّ هاتين العينين، اللتين تملكان قوة تغير مستوى التعامل مع الحياة، وتستطيعان تحقيق الخير للكروم أو إنزال الرعب بالإنسان، إن معرفة النظام السيميائي للنص، وكشف التحوّل الحاد لمستويين متضادين في علاماته تسهلاّن علينا إدراك المستوى الأسطوري الذي يبدو أن الشاعر أراد من نصه أن يعبّر عنه، مما يجعل هاتين العينين

قوة قادرة على تحقيق الخير والأمان أو تحقيق الرعب والخوف لأنهما عينا قوة أسطورية أو قوة خالقة تمتلك القدرة على التحكم في الفعل الذي يأمل الشاعر من وطنه أن يحققه.

إن معرفة النظام السيميائي الخاص بالنصّ يسهم كثيراً في عملية التأويل، إذ نقوم بالتعرف على الاعراف اللغوية للعمل الذي ندرسه، ونحدد كذلك الملامح اللغوية الخاصة بالسياق والتراكيب، فإن كنت تدرس الشعر عليك أن تكون ملّماً بالأعراف النثرية، لأنّه لا بد أن يكون قارىء الشعر أولاً قارئاً نثرياً، أي أن يكون عارفاً بالنظام السيميائي للغة على مستواها النثري -المعياري- ليقوم بعد ذلك بنفي التأويلات النثرية، ويتجاوزها لبلوغ القراءة الشعرية، ويقصد بذلك أن يمتلك القدرة على إعادة صياغة أية علامة لتخرج من بعدها النثري -المعياري- كي تتناسب ووضعها الجديد في المستوى الشعري(٦١).

لقد نبّه شولز إلى قضية أخرى سمّاها مناطق العمى، وتقوم على افتراض أنّ النص أحياناً لا يستطيع أن يقول ما يعنيه تماماً، مما يجعل كثيراً من النصوص تبدو نصوصاً ناقصة أو غير مكتملة، مما يسمح لنا بأن نركّز عليها. ويمنحنا فرصة طيبة للقيام بدور فاعل في تفسيرها، إضافة إلى أنّ مناطق العمى هذه قد تخفّف من حدّة القصديّة الواحدة التي تدور في فلك المؤلف نفسه، ولا تسمح بمقاصد مفترضة، أو متخيلة، أو متعددة يشارك المؤوّل في إنتاجها، ومناطق العمى هذه تسمح للنص بأن يعتمد اعتماداً واسعاً على التأويل، والتأويل من جانب آخر يعتمد اعتماداً رئيساً على النص، لأنّه يجد فيه فرصة حرّة لممارسة فاعليته(٦٢).

تحتفل بعض النصوص بعدد من مناطق العمى، فقد يصوغ المبدع عمله معتقداً أنّه قد قدّم فيه كلّ ما ينوي التعبير عنه، لكنه لم يتنبه إلى أنّ ما قاله لا يكفي لتقديم مقصدية واضحة أرادها في عمله، وقد لا تتأتى حالة التعمية من غموض النص نفسه حسب، ولكنها قد تتأتى بسبب ما سكت عنه القول، فالخطاب يمارس الحجب

والاستبعاد والتلاعب»(٦٣)، ويتوجب عندئذ على القارىء أن يكشف ما يتوارى خلف تلك المقولات من بنى معيقة أو ممارسات معتمة(٦٤).

لعل قصيدة عز الدين المناصرة «أضاعوني» تصلح لتتخذ مثالاً على ما نسميه مناطق العمى التي سبقت الإشارة إليها، فقد اتخذ قصيدة الشاعر «العرجي» التي يقول منها:

أضاعوني وأيّ فتىً أضاعوا ليوم كريهـــة وسداد ثغر

اتخذها فاتحة لنصه، ولكنه لم يمكث مع العرجي طويلاً، إذ سرعان ما غادره إلى تجربة أمرىء القيس، في حديثه عن ضياع حقه عند بني أسد، بعد أن قتلوا أباه وتركوه وحده، ساعياً بين أرض الروم للبحث عن نصير يعينه على استرداد ملكه، ويقع في النص ثلاثة وجوه من التعمية:

الوجه الأول ما يمكننا تسميته بالعمى المرجعي، فإن امرأ القيس قديماً كان يرى في بني أسد أعداء اغتصبوا حقه، وأخذ يبحث عمّن ينصره عليهم لذلك رحل إلى الشمال من أجل بغيته، وحين يوظفه المناصرة في الحاضر يقول:

إنّ الذين أتيتهم صبغوا الوجوه

وتلفّعوا بالصمت في ذاك البلد

وأنا أريد بني أسد

قتلوا أبي واستأسدوا

ما عاد ينهرهم سوى الخيل الضوامر .... والسيوف بلا عدد(٦٥)

وحين نعاود النظر في النص نواجه إشكالية حادة، فقد قرن المناصرة تجربة معاصرة بتجربة ماضية -مرجعية تاريخية- على الرغم من أن التجربتين ليستا متشابهتين كما تُوهم النظرة العجلى، فهل أراد عز الدين دلالة الماضي تماماً؟ هل الذين استلبوا حق الفلسطيني هم أبناء مملكته؟ الجواب : لا! إذن ؛ كيف نُلبس الآن دلالة العدو الدخيل

بدلالة الشعب الذي ثار على حاكمه؟ وكيف نجعل العلاقة بين حاكم وشعبه تعبّر عن اعتداء اليهود على وطن وطردهم أهله منه؟ إن الخصومة بين حجر والد امرىء القيس وبني أسد لا يمكن أن تكون ذات دلالة مشابهة للخصومة بين الفلسطينين واليهود، لأنّ تلك التجربة تمثل صراعاً بين حاكم ومحكومين، في حين أن التجربة الحاضرة تمثّل صراعاً بين عدوٍّ معتدٍ وأمّة معتدى عليها، وإن كان الأمر سابقاً قد اختلط فيه صاحب الحق بالآخر، ولم يكن سهلاً التفريق بين الظالم والمظلوم، فإن الأمر مختلف الآن تمام الاختلاف لأنه لا مجال لالتباس المعتدي بالمعتدى عليه.

الوجه الثاني من وجوه التعمية نجده في فاتحة هذا النص، فقد بدأه قائلاً:

مضت ستتان .... قالت جدتي وبكت(٦٦).

وحين ننظر في ذيل القصيدة نجد تاريخ النص هو «١٩٦٧» فما الذي حدث قبل سنتين من ذلك التاريخ، لا أظنُّ أمراً ذا بالٍ قد حدث، فما حدث في ١٩٦٧ هو الأهم، والشاعر حقيقة يتحدث عما جرى في العام نفسه، ولكنّه أعاد النظر في القصيدة عام ١٩٦٩ وهو العام الذي طبع فيه الديوان، ولم يتنبّه إلى أن وجود تاريخ في ذيل القصيدة مع وجود فاتحة جديدة للنص أضافها عام طباعة الديوان، قد أحدثت تعمية كبيرة في النص، وهي تعمية تمثّل إشكالية تأويلية قد تحجب الرؤية أمام المتلقي، لأنّه قد لا يتنبّه إلى أنّ الشاعر قد أضاف إلى القصيدة أبياتاً جديدة بعد عامين من قولها، فأحدثت هذه الأبيات اضطراباً في النص، لأن المتلقي سينصرف إلى التاريخ الذي ألصق بذيل القصيدة، ولا يمكنه أن ينشغل بتاريخ نشر الديوان، وهذا الأمر سيسوقه إلى الوهم، وسيؤوّل النص على غير ما هو عليه، وقد ينحرف به بعيداً عن مراميه.

أما الوجه الثالث للتعمية في هذا النص فإنه يرتبط بدلالة بعض الرموز، فرمز الأم -مثلاً- يفتقر إلى آلية تحدد دلالته أو تقربها للمتلقي، فمن هي أمّه؟ هل هي الأمّة؟ فإن كانت كذلك فما الفرق بين الأعمام والأمّة، أليسوا شيئاً واحداً؟ هل لهذه

الأم دلالات أنثوية تفصلها عن الأعمام؟ إن السمات الدلالية التي ألصقها الشاعر بالأم لم تزدها وضوحاً، ولكنها زادتها غموضاً، يقول:

وأمّي

مهرة شهباء تصهل قبل خيط الفجر

تفكُّ هنا ضفائرها

وتلبس ثوبها الأسود

وأمي تقرأ الأشعار في الأسواق

وفي الغابات عند تجمع الأنهر(٦٧)

ما الذي اتضح حين وصف أمّه بأنّها مهرة شهباء؟ وما معنى صهيلها قبل خيط الفجر؟ وما الضفائر التي تفكها ودلالة ذلك؟ وما معنى أن تقرأ الأشعار في الأسواق أو في الغابات؟ وما دلالة الغابات إذن؟ ولو أخذنا دلالة الأم باعتبارها الأمّة فإنّ بقية النصّ تنقض ذلك، إذ يقول:

وأمي ولدت طفلاً، له جرحان يشبهني

فانكر كلّ أعمامي(٦٨)

هذا الطفل فلسطيني، لأن له جرحين، وهو يشبه امرأ القيس المعاصر -الفلسطيني- إذن هو حالة منفصلة عن أعمامه، وأمّه حالة منفصلة عن أعمامه أيضاً، ولهذا فإنها لا تصلح أن تفسر باعتبارها الأمّة، إنها في ظني-أمومة فلسطينية-؟ ومع ذلك فإن الأسئلة التي سبق عرضها تظل محتاجة إلى تأويل ولم تفك تعمية الرمز فإن كانت كذلك فما دلالة النص الذي سبق، وما قصده من تلك السمات التي ألصقها بها؟.

وبعد، فقد وظّف المناصرة تلك التجربة وأضاف إليها عناصر ورموزاً، ولكنّه لم يتنبّه إلى عدد من القضايا التي لم يستطع أنّ يطوّعها لتنسجم والقضية التي يعبّر عنها،

فقد أغفل ما يمكننا تسميته بالصراع الذي تقع فيه القصيدة القناعية -عادة-، ذلك أنها تمثل تجربتين، إحداهما متحققة -الماضي- والأخرى حاضرة، وينبغي أن يطوّع الأولى لخدمة الثانية، فيحدث عادة تجاذب خفي بين هاتين التجربتين وسيقع الشاعر ضحيّة هذا الصراع إن لم يعِ تماماً ما يدور بين يديه، مما يجعل طرفاً من التجربة يشد العمل إلى جانبه(٦٩)، وهذا ما حدث فقد اعتقد المناصرة أن التجربة الماضية تنسجم وهمّه المعاصر، ولم ينتبه إلى أن التجربتين مختلفتان تماماً، فأوقعه ذلك في الاضطراب والتعمية.

ومن العوامل التي تتحكم في التأويل ما يمكننا تسميته بأثر لا شعور المبدع في تشكيل نصه الشعري إذ لا يتمكن المبدع من السيطرة الواعية على مفردات تجربته وعناصرها، ولكنها تتحقق بسبب عناصر لا شعورية ربما لا يدركها إدراكاً حقيقياً، هذه العناصر تتداعى بتأثير اللاشعور، فتسهم في تشكيل لغة النص وصورة وعلاماته، فتشكل مناطق عمى أخرى، لأنها تبدو -ظاهرياً- غير منسجمة والتجربة التي تحتويها، ولعله لا يغيب عن بال من قرأ شعر أبي الطيب المتنبي تلك الصورة الجميلة لشعب بوان في قصيدته المشهورة التي مدح بها عضد الدولة بشيراز، يقول في مطلعها:

مغاني الشعب طيباً في المغاني ... بمنزلة الربيع من الزمان
ولكنّ الفتى العربيَّ فيها ... غريب الوجه واليد واللسان
ملاعب جنّة لو سار فيها ... سليمان لسار بترجمان
طبت فرساننا والخيل حتى ... خشيت وإن كرمن من الحران
غدونا تنفض الأغصان فيه ... على أعرافها مثل الجمان
فسرت وقد حجبن الشمس عني ... وجئن من الضياء بما كفاني
وألقى الشرق منها في ثيابي ... دنانيراً تفرُّ من البنان

لها ثمر تشيـــــر إليك منهـــا   بأشربـــة وقـــفـن بـــلا أوانـــي
وأمـواه يصـــلُّ بهـــا حصاهـــا   صليل الحـلي في أيدي الغـواني(٧٠)

إن ما أراده أبو الطيب من عضد الدولة يراوغنا في النص، فقد جاء قاصداً العطاء والعون، وقد تراءت تلك الحاجة من ثنايا الصورة الشعرية التي سبقت، فالمقطوعة السابقة تقدم لنا صورة شعب بوان، وهو شعب جميل مرّ به المتنبي في طريقه إلى عضد الدولة، وكاد يشغله لجماله عن مواصلة الطريق إلى شيراز، وكادت الخيل تحرن وتتأبى على فرسانها، أظن أنّ أبا الطيب كان أسيراً للاّشعور لحظة صياغة هذه المقدمة، فقد طغى عليه فيها نزعة حادة تقرّبه من حاجته فقط، وهو أمر يفسره علم النفس الذي يرى أنّ «الهو» يسعى إلى تحقيق اللذة أو الحاجة بعيداً عن رضا «الأنا» أو الشعور أو عدم رضاه، لأن الأنا ينظّم الدوافع والحاجات ويتقيد بما تمليه عليه التقاليد والأعراف والأنظمة والشرائع . . .، وفي مطلع قصيدة المتنبي طغى «الهو» على «الأنا» وأخذ يلحُّ على الشاعر مما صبغ هذه الصورة باللون المائل إلى الحاجة التي كانت تغلق على المتنبي كل منافذ الرؤيا، فالهو في أحيان كثيرة يسهم في تشكيل الفن على نحو لا يدركه الضمير -الشعور- ففي الوقت الذي يتوهم الشعور أنه يسيطر على حركة الفعل كاملة، يكون الطرف الآخر -اللاشعور- قد تدخل فعلياً في إنجازه وترك بصماته عليه(٧١).

نعود إلى النص لرصد دور اللاشعور في تشكيله وبنائه، ففيه تبدو قطرات الندى التي تنفضها الأغصان على أعراف الخيل حبّاتٍ من جمان، وحين تتسلل أشعة الشمس خلل الشجر تسقط في ثياب الشاعر قطعاً من الدنانير، على الرغم من أن تلك الدنانير لا تتحقق واقعياً لأنها تفرُّ من بين يديه حين يهم بالإمساك بها، كذلك فإن أصوات المياه، والحصى يصلُّ بها تشبه صليل الحلي في أيدي الغواني، ألا نلاحظ أن الحاجة التي كانت تدفع المتنبي إلى عضد الدولة هي التي ظلت تلوّن الصورة الفنية عنده؟ إذ يستحيل كلّ شيء أمامه، يراه أو يلامسه أو يسمعه ذهباً وجواهر، وليت الصورة قد توقفت عند

هذا الحدّ، ولكنها على مستوى آخر أخذت تقترب منه رويداً رويداً، مطمعة إيّاه باقتراب تحققها، فإن كان الندى حبات من جمان تسقط على أعراف الخيل، يراه لكنه لا يمسكه، فإن الدنانير التي تسقط من الشمس تحطُّ في ثيابه، فتقترب الصورة أكثر، ولكنه يخرج منها معلناً أنها لم تتحقق فعلياً لأنّها تفرُّ من بنانه، لهذا تأتي الصورة الثالثة وهي تقرع في أذنيه، فتصبح أكثر التصاقاً به، لأنّ السماع محتاج إلى ما يقتحم الفضاء الخارجي ويتخلل جزءاً من الجسد، إن الصورة تتدرج من البعيد إلى القريب، فصورة الجمان على أعراف الخيل صورة بصرية -وفق تقسيم سي، دي، لويس للصورة الشعرية- وعلى الرغم من أن الصورة البصرية تحقق قدراً من اليقين بحدوثها، إلاّ أنّها تبقى بعيدة أو منفصلة عن الراصد، مما يجعله محتاجاً إلى تقريب الصورة أكثر، فتحط الصورة الثانية في ثيابه، ولا إخال كلمة «في» تخلو من الظرفية، أي أنها تتراءى له وقد دخلت في ثيابه -جيوبه- وأصبحت ملكاً له، وحين يهمُّ بملامستها للتأكد من ذلك تضيع من بين يديه، إن الصورة اللمسية تحقق الأمر واقعياً أكثر من البصرية، لأنها تعني امتلاك الشخص للشيء المدرك وتحققه فيزيائياً بحيث يحقق الملامسة، فيقرب الصورة بعد ذلك على مستوى آخر هو «الصورة السمعية» فيأخذ صوت الحصى يستحيل صوت حليٍّ ليظل يقرع في أذنيه مذكراً إياه أنّه ما جاء إلى هذه الأرض إلا للحصول على هدفه، مما يدفعه إلى مزيد من المغامرة لتجاوز شعب بوان والوصول إلى مقصده، وهو عضد الدولة، ليتحقق هدفه واقعاً حقيقياً بدلاً من السراب الذي توهمه توهماً.

إن مادة الصورة التي تعنى بالمال والجوهر تبدو شكلاً من أشكال العمى التي أشار إليها شولز ولا أظن المتنبي كان مدركاً ما انساق إليه في صورته إدراكاً كاملاً، فقد كانت حاجته تطغى على مشاعره تماماً، ولونت الصورة الشعرية بلونها، بحيث اتكأت مادة الصورة لديه على هذا الصنف من الأشياء، ومع هذا فإن مادة الصورة الموجودة لصيقة به تماماً ، لأنها تصدر من حاجة أساسية لديه، سعى لتحقيقها جاداً، لهذا فإن مناطق

العمى هنا تصبح مناطق إضاءة لدى المؤول، فتكشف جانباً مهماً من نفسية الشاعر ومن رسالة النص، خصوصاً حين نتحرّى وراء العناصر التفصيلية التي يمكننا تسميتها مادة الصورة، والتي تبدو متابعتنا لها أقرب إلى التحري البوليسي، وهو تحرٍّ تصبح معه هذه «التفاصيل أعظم دلالة من التنظيم الخادع»(٧٢)، إن ملاحقة العناصر الصغيرة وآثار اللاشعور يضع أيدينا على مناطق العمى، ويساعدنا في كشف عرى النص، والدخول في عالم التأويل.

ولعل ما يدعم هذا التوجيه الذي أميل إليه أن النص ينحو منحى متكلّفاً في الجزء الأخير منه لا يتفق البتة مع الصورة المتفوقّة والشعرية العالية التي اتسم بها الجزء الأول، أما الجزء الأخير الذي ينصب على مدح عضد الدولة وولديه، فقد أخذ يصطنع تعبيرات لا تخلو من التكلّف، من مثل قوله:

فما يسمي كفنا خسر مسمٍ ولا يكني كفنا خسر كاني

فما قيمة أن يكون اسم الممدوح (فناخسر) أو أن تكون كنيته كذلك؟ هل يضيف الاسم إلى صاحبه قيمة ما أم أن الشاعر كان يمتدح من الناس من لا يجد فيه من الصفات الواقعية ما يرفع من قدره غير اسمه؟ وكذلك في قوله:

وكان ابنا عدوٍّ كاثـــراه له يـــاءي حـــروف أنيسيان

ألا يدعم هذا ما قلته سابقاً؟ فغير عضد الدولة زاد بأبنائه عدداً، ولم يزدد بهم قيمة وفضلاً، زيادته كانت كمثل زيادة كلمة إنيسيان بحرفي الياء، فقد ازدادت حروفها ونقصت قيمتها؛ لأنها تحولت من صيغتها إلى كلمة مصغرة مرتين، أرى أن النص كان يجنح إلى المتنبي وحاجاته ولم يتسع للآخر، - الممدوح- وإن كان على المستوى الفيزيائي للنص قد خصص جزءاً واسعاً للممدوح ولابنيه ولكنه لم يُجِد في مدحهم كما أجاد في عرض حاله.

وثمة عوامل تسهم في تلقي النص وتأويله على نحو من الأنحاء تتمثّل في مفاتيح

قادمة من أسلوب النص، ذلك أن الشاعر حينما يصطنع أسلوباً يظن معه أنّه مناسب لمقاصده ورسالته، ولكنه على نحو غير ملموس يتجه إلى أسلوب ينسجم وما يعتمل داخله من دوافع وانفعالات ربما لا يريد كشفها والإفصاح عنها، فيتشكل الأسلوب الشعري والصورة الشعرية على نحو منسجم والمقاصد والحالة الشعورية التي كان الشاعر يمر بها.

ولنأخذ مثالاً على ذلك قصيدة كعب بن زهير -بانت سعاد- (٧٣)، وستتوقف الدراسة عند قضيتين أسلوبيتين فيها: القضية الأولى: وهي أسلوب الاستثناء، فقد نحا إلى مثل هذا الأسلوب مرات عدّة في تلك القصيدة، ولعله قد مال إلى أسلوب الحصر على نحو أدق، إن القصيدة تعبّر عن إحساس بفقدان الأمان الذي بدأ كعب يستشعره بعد أن أهدر الرسول -ص- دمه، وتخلت عنه القبائل العربية، ولم يجد من يستجير به من الناس، ورأى حقيقة الموقف الذي يواجهه واضحة دون ريب، ولذلك وجدناه يعرف الوسائل القادرة على إنقاذه مما هو فيه، مما يجعل استخدامه لأسلوب الحصر مقبولاً ومسوّغاً، فقد نفى من ذهنه أية معطيات غير التي وقرت فيه باعتبارها خلاصة للتجربة التي قربته كثيراً من النهاية، وهي نهاية تبدو غير سارة، ولنتوقف عند موضعين من النص استخدم فيهما هذا الأسلوب، يقول:

- وما سعاد غداة البين إذ رحلوا   إلاّ أغن غضيض الطرف مكحول

- وما تمسّك بالوصل الذي زعمت   إلاّ كما تمسك الماء الغرابيل

لقد قدم الشاعر لنا معطيات لخّصها بهذين البيتين على نحو واثق لا يقبل الشك في نفسه، فصورة سعاد قبل رحيلها (غداة البين) صورة مظهرية (خارجية) لأن الغنّة ملمح صوتي يدرك بالسمع، وأمّا غضيضة الطرف فلا تتبدّى هذه السمة إلاّ من خلال حاسة البصر، وكذلك الصورة في كلمة (مكحول) هي صورة بصرية، وإذا ما التفتنا إلى الصورة الكبرى التي جاءت هذه الصور الصغرى ضمن تشكلها، فإنها تلحّ على المظهر

الخارجي لسعاد، فقد وصفها قائلا:

هيفـاء مقــبلة، عجـزاء مـدبـرة لا يشتكى قصر منهــا ولا طــول

تجلو عوارض ذي ظلم إذا ابتسمت كأنــه مــنهــل بالــراح معلــول

شجت بذي شبم من مــاءِ محنيــة صافٍ بأبطح أضحى وهو مشـمول

تجلو الرياح القذى عنــه وأفرطــه من صـوب سارية بيــض يعاليــل

ومجمل هذه الصورة لا يخرج عن الإطار الشكلي -الصورة الحسيّة- لسعاد، إنها صورة صادرة عن وعي مدرك للواقع الذي تتشكّل الصورة في خضمّه، وإذا ما تجاوزنا الدلالة القريبة لسعاد، وعددناها صورة للدنيا، فمعنى ذلك أن الشاعر يعرفها -الدنيا- سعاد- معرفة متيقنة، وخبرها بمعطياتها الخارجية، وقد كانت تلك المعرفة خادعة، لأنها تمسك بالظاهر الخارجي فتسرّ به باعتباره الصورة النهائية المثلى للدنيا، فإن يقينية الوعي لدى الشاعر تأتت من اطمئنانه إلى رؤيته المخدوعة، مما جعله ضحية سهلة للعبة الحياة، وهذا يفضي بنا إلى الصورة الثانية، إنها الصورة الجوهرية لسعاد التي لا تمسك بالوصل إلا بمقدار ما تمسك الغرابيل الماء، وهذه الصورة تفضي إلى معطى معنوي هو الصدق، فسعاد تفتقر إلى ذلك كله، ولهذا فإن الصورة البراقة الخادعة قد فارقت الشاعر وها هوذا يقف الآن أمام معطى جديد تنقلب فيه صورتها إلى الضد، فقد عرف سعاد معرفة جديدة متيقنة أيضاً، لأنها جاءته بعد زوال بريق الدنيا الخادع الذي شكلته الصورة الأولى، مما جعل هذه الصورة مائلة إلى خبرة جوهرية -معنوية- فجاءت ملحّةً على العناصر الأبعد من مثل -التقلب والخداع، والإخلاف والفجيعة والتبديل، والتضليل و.....

لقد وضعنا الشاعر أما صورتين كبريين إحداهما تبدو سعاد فيها بصورتها الخارجية. وتلح علــى الصـــورة الحسّيــة التي لا تحـــال إلى معطى أبعد من ذلك، لتركيزها على البعد الخارجي أو المظهـــري، أما الأخرى فإن الصورة الحسية تفضي إلى بعد

معنوي كما ذكرت سابقاً، والشـاعر -زمنياً- قدم لنا الصورتين بعد أن كشف سعاد على حقيقتها. وبالتالي فإن الصورة تكشف طبيعة الشاعر وباطنه الذي خدعه بريق الدنيا زمناً ولم تنجل الغشاوة عن أنظاره إلاّ بعد أن تكشفت له اللعبة، ومما يجعلنا نميل إلى هذه المعرفة اليقينية التي تبدت أمامه ما اصطنعه من أساليب لغوية تلح على المعرفة وتؤكدها، ومن العلامات الأسلوبية الدالة ابتداؤه بجملة تقريرية لا مواربة فيها ، تقر الحقيقة التي تمثل أمامه ولا يمتلك طاقة على نفيها، «بانت سعاد» وما آل إليه حاله من ضعف «فقلبي اليوم متبول/ متيم إثرها/ مكبول».

هذه العبارة الموجزة لم تترك فرصة لرفضها، ولم يترك الشاعر لنفسه هذه الفرصة أيضاً، ونجد موقفاً مضاداً لها بعد انكشاف الغشاوة عن عينيه يتجلّى في أسلوب الحصر، الذي لم يترك أيضاً فرصة للرد عليه حين جعلها مخلفة للوعود وغير صادقة:

وما تمسك بالوصل الذي زعمت   إلا كما تمسك الماء الغرابيل

كانت مواعيد عرقوب لها مثلاً   وما مواعيدها إلاّ الأباطيل

إن أسلوب الحصر يكشف موقفاً صادراً عن نفس خبرت الموقف، وتعمقت فيه، ولم يبق أمامها احتمال آخر، فتعلنه بحزم وبلا مواربة، ومثل هذا الأسلوب يتكرر في مواقع أخرى من القصيدة، مما يجعلنا مطمئنين إلى ما استندنا إليه في أن بروز أسلوب ما في النص لا يأتي على نحو مجاني، ولكنه يمكن أن يصبح مفتاحاً من مفاتيح النص، وكشف رؤيته وطبيعة الموقف الذي كان يسكن قلب صاحبه لحظة التجربة.

أما البعد الأسلوبي الآخر فإنه يقوم على بناء الجملة المركبة، والتي تغالي في تعقيدها ، مما يفضح رؤيا النص ويقدم لنا نافذة للنظر وكشف عالم التجربة، فقد قدم لنا تجربة الرحلة، وظل يلح فيها على عنصرين أساسيين هما القوة والسرعة اللذين أسبغهما على الناقة، ولا أظن الناقة تستقل عن الشاعر فهي معادل موضوعي له، فسمة القوة هي الصورة الأخرى التي تعادل جرأته وقوته واستعداده، وهي الطاقة التي يتسلح

بها للاستمرار في تجربته للوصول إلى مصدر الأمن الذي فقده برحيل سعاد، والذي يحتاج معها إلى السرعة التي تضمن له النجاة إنْ وصل إلى مصدر الأمن وضمن لنفسه العفو، وظلت هذه الناقة تجد في سيرها، تدفعها إلى ذلك جرأة ومضاء عزيمة إلى أن وصل إلى قوله:

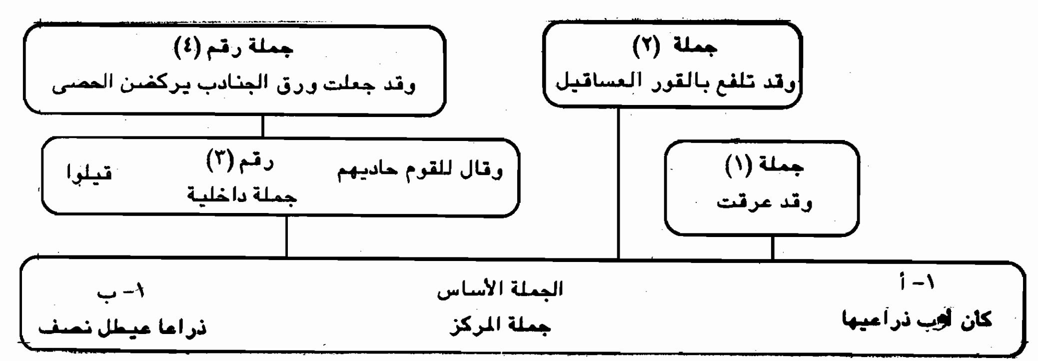
يوماً يظل حداب الأرض يرفعها   من اللوامع تخليط وتزييل

فتلك الناقة تمضي ويحدوها الأمل الذي يتراءى على صورة السراب، مما يزيدها اندفاعاً، تعلو معه رؤوس الأكم، وحداب الأرض، لعلها تصل إلى غايتها، فهي مدفوعة بذلك السراب الذي يتراءى لها ماءً؛ فتجد في السير وحين تصل إليه يتراءى فوق حداب آخر، وهكذا تظل لعبة الأمل المرجّى الذي يسوقها من حدب إلى آخر، وفي ظني أن صورة السراب التي قادت الناقة إلى مزيد من السرعة والمغامرة، ما هي إلاّ صورة الأمل الذي يراوده في الحصول على الأمان الذي كان يدفع الشاعر إلى مغامرته، ولما كان السراب ينكشف في كلِ حين عن خدعة قاسية؛ بدأ الأمل يتناقص حتى انقلب في نفس صاحبه إلى نقيض إلى خوفٍ واضطراب، مما أسهم في خلق هذه الصورة الشعرية الشائكة والتي انبنت على أسلوب لغوي غاية في التعقيد، فها هو يصف حركة يدي الناقة قائلا:

كأن أوب ذراعيها، وقد عرقت   وقد تلفّع بالقور العساقيل
وقال للقوم حاديهم، وقد جعلت   ورق الجنادب يركضن الحصى: قيلوا
شدّ النهار، ذراعا عيطل نصف   قامت فجاوبها نكدٌ مثاكيل
نواحة رخوة الضبعين، ليس لها   لما نعى بكرها الناعون معقول

وعلى المستوى المعياري للتركيب اللغوي فإننا نسأل أين خبر كأن، فقد التصق به اسمها، وهذه جملة بسيطة في ظاهرها لو أنّ الخبر قد لازمها أو جاورها، أما وقد انزاح عنها في بنائه التركيبي ليرد في منتصف البيت الثالث -ذراعا عيطل نصف-، فلا بدّ من

الانتباه إلى ذلك من غير جانب واحد، فقد شكل جملة طويلة تضمنت داخلها جملاً أخرى، ولنجعل هذه الجملة الكبرى -الجامعة- والجمل الصغرى جملاً فرعية. فقد تشكلت على النحو التالي:



فالجملة الأولى جاءت على قسمين ١أ- ١ب، وتضمنت داخلها أربع جمل أخرى هي: (وقد عرقت) و (وقد تلفع بالقور العساقيل) و (قال للقوم حاديهم...قيلوا)، وتضمنت الجملة الرابعة داخلها جملة أصغر هي (وقد جعلت ورق الجنادب يركضن الحصى).

فالجملة الكبرى تكشف حركة ذراعي الناقة، ولكنها تضمنت داخلها معطيات متعددة: أولها: عرق الناقة/ج١ وتلفع الجبال بالسراب/ج٢ وقول الحادي للقوم: قيلوا/ج٣، وحركة الحصى بسبب قفز الجنادب/ج٤، ليخلص إلى الركن الثاني من جملته المركزية الأولى وهو صورة المشبه به في حركة يدي الناقة، فقد تراءت له على صورة يدي إمرأة نواحة طويلة الذراعين قامت تبكي بكرها، وقامت النساء يحرضنها على بكائها... لتنصرف الصورة الشعرية إلى صورة قريبة من حاله، وهي الموت الذي أخذ الإحساس به يسيطر على مشاعر الشاعر ،يدعم ذلك ما قد أخذ النص يشير إليه من قول الوشاة «إنك يا ابن أبي سلمى لمقتول» ليتمثل تلك الحالة واقعيا بعد ذلك ويسلم نفسه للأمر وكأنه حادث لا محالة:

كل ابن أنثى وإن طالت سلامته يوماً على آلة حدباء محمول

نخلص من ذلك إلى أن هذا البناء المركب لم يصدر عن نفس هادئة، ولكنه صدر عن موقف مضطرب معكّر تأتى للشاعر بسبب تضاؤل الأمل أمامه الذي تبدّى على صورة السراب الخادع لتنكشف الصورة عن إحساس حادّ بالموت والدمار كان ينقاد إليه الشاعر مرغماً ولا يملك بدّاً من الوصول إليه، لأنه المصدر الوحيد للأمان، إذا ما حصل عليه، فقد أغلقت أمامه منافذ الأمل جميعها ولم يبق أمامه إلاّ مصدر التهديد فهو القادر على منحه الأمان حسب، ولذا فإن تأخير الركن الثاني من الجملة المركزية كان بسبب اضطرابه أولاً أو هروبه من كشف الاحساس الذي قاده إليه السراب، وهو الاحساس بالموت الذي باح به الركن الموّجل.

وبعد فإن هذه العجالة هدفت إلى معالجة قضية التأويل، وهي قضية تجد الآن عناية فائقة في النقد العربي، خصوصاً بعد أن تجاوز النقد المقصدية الأحادية التي ألحّت عليها البنيوية كثيراً، ولا أزعم أنّ الدراسة قد غطت جوانب هذه القضية كاملة، ولكنها سعت للتركيز عليها من الناحية النظرية، فوقفت على مفهوم التأويل، والعناصر التي تسهم فيه، وبعض القضايا التي تعترض جهد المؤوّل، إضافة إلى معالجة المقصدية في جانبيها الأحادي والمتعدد، وعلى الرغم من أنها قد سعت إلى معالجة التأويل على المستوى النظري، إلاّ أنني أعنت الدراسة بنصوص تطبيقية لعلّ عرضها يساعد في توضيح الأمر.

الحواشي

١- أنظر مثلاً ترجمة سعيد الغانمي لكتاب روبرت شولز الذي بعنوان semiotics and interpretation فقد عرّب العنوان تحت اسم«السيمياء والتأويل»، وقد سمّى محمد مفتاح كتابه «التلقي والتأويل».

٢- أنظر: قاسم، (سيزا): القارىء والنص، من السيميوطيقيا إلى الهيرمينوطيقا، مجلة عالم الفكر، المجلد الثالث والعشرون، العددان الثالث والرابع/ ١٩٩٥، الكويت، ص٢٧٧. فقد أبقت مصطلح هيرمينوطيقا مطابقاً للفظه في اللغة الإنجليزية Herminutices ولم تعرّبه إلى مصطلح عربي من مثل«التأويل».

٣- القرآن الكريم، سورة يوسف، آية٦.

٤- سورة يوسف، آية ٢١.

٥- سورة الكهف، آية ٧٨.

٦- سورة الإسراء، آية ٣٥.

٧- أبو زيد (نصر حامد): النص، السلطة، الحقيقة، ط١، ١٩٩٥، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ص١٦٦-١٦٧.

٨- نفسه، ص١٦٥.

٩- لشاطبي(أبو اسحق إبراهيم): الموافقات في أصول الأحكام، تعليق محمد حسنين مخلوف، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، المجلد الثاني/ الجزء الثالث/ ص٦٠.

١٠- مفتاح (محمد): مجهول البيان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٠، ص٩٦.

١١- الغزالي: مشكاة الأنوار، تحقيق أبو العلاء عفيفي، القاهرة، ١٩٦٤، ص٧٣، نقلاً عن محمد مفتاح السابق، ص٩٦.

١٢- انظر: كريستيفا (جوليا) : علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٩١، فقد أشارت بتفصيل إلى حدود النص ومفاهيمه في الجزء الأول من كتابها، ص ص ٧-٢٠.

١٣- حرب(علي): التأويل والحقيقة، ط٢، ١٩٩٥، دار التنوير، بيروت، ص٣٠، ويمكننا العودة إلى عدد من المفكرين الغربيين الذين تحدثوا عن النص وعلمه ومفهومه، من مثل جوليا كريستيفيا في كتابها «علم النص» الذي ترى فيه أن النص يمثل عملية تداخل نصوص وتقاطع أقوال مختلفة، ومن أصول متباينة، لمزيد من الأطلاع، انظر جوليا كريستيفيا، علم النص، ص٧٨.

أيضاً يمكننا النظر في موقف رولان بارت الذي يرى في النص قوة متحوّلة تتجاوز الأجناس الأدبية المعروفة، وهو عمل لا نهائي، لأنّه يحيل إلى فكرة محددة، وإن كان يمثل خريطة من التعدد الدلالي وينتهي صاحبه منه، ولا يعود مرتبطاً به، ويصبح عملاً مفتوحاً يشارك القارىء في إنتاجه، ولا يبقى مجّرد مستهلك له، انظر: بارت(رولان) درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٣، ١٩٩٣، ص ص٥٩-٦٧.

١٤- هول(روبرت سي): نظرية الاستقبال- مقدّمة نقدية، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، ط١، ١٩٩٢، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ص٥٤.

١٥- culler,j:On deconstruction, theory and criticism after structuralism, london, 1983,p:76-77 نقلاً عن عاطف جودة نصر، النص الشعري ومشكلات التفسير، مكتبة الشباب، ١٩٨٩، ص٧٧.

١٦- عاطف جودة نصر، السابق، ص٧٧

١٧- شولز (روبرت): السيمياء والتأويل، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٤، ص٢١.

١٨- روثفن (ك،ك): قضايا في النقد الأدبي ، ترجمة عبد الجبار المطلبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١ ، ١٩٨٩ ، ص٣٢٦.

١٩- عاطف جودة نصر، السابق، ص٢١.

٢٠- شولز، السابق، ص٣٠، وانظر، عاطف جودة نصر، السابق، ص١٥.

٢١- نفسه، ص٣١.

٢٢- روبرت سي هول، السابق، ص٥٥.

٢٣- روثفن، السابق، ص٣١٣

٢٤- نفسه، ص٣١٣.

٢٥- سيزا قاسم، السابق، ص٢٧٧.

٢٦- كابانس (جان لوي): النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، ترجمة فهد عكام، ط١، ١٩٨٢، دار الفكر، دمشق، ص٤١.

٢٧- الغذامي (عبد الله): الخطيئة والتكفير -من البنيوية إلى التشريحية- النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط١ ، ١٩٨٥ ، ص٢٧.

٢٨- روبرت شولز، السابق، ص٣٢.

٢٩- روثفن، السابق، ص٢٨٧.

٣٠- نفسه، ص٣٠٨-٣٠٩.

٣١- نفسه، ص٣١٦.

٣٢- علي حرب، السابق، ص٧.

٣٣- تامر (فاضل): اللغة الثانية، ط١، ١٩٩٤، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص٤٨.

٣٤- راي (وليم): المعنى الأدبي، من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة يوئيل يوسف

عزيز، دار المأمون، بغداد، ط١، ١٩٨٧، ص١٨٢.

٣٥- فاضل تامر، السابق، ص٤٦-٤٧، انظر كذلك، محمد (مفتاح)، التلقي والتأويل، ط١، ١٩٩٤، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص١٣٤.

انظر كذلك: هارتمان (جوفري): النقد اللاجزم، المفارقة، مقالة من كتاب: ما هو النقد، جمع (بول هيرنادي)، ط١، ١٩٨٩، دار الشؤون الثقافية العامة/ بغداد، ص١٢٤.

انظر كذلك:

MARIN LOUIS: On the Interpretation of Ordinary Language, Aparable of pascal, An Essay from TEXTUAL STRATEGIES, Edited and with an Introduction by Josue V, Harari, Cornell University press, Ithaca, New York, fifth printing 1989, P: 239.

٣٦- محمد مفتاح، السابق، ص١٠١.

٣٧- نفسه، ص ١٠١.

٣٨- الجرجاني (عبدالقاهر): دلائل الإعجاز، تحقيق أحمد مصطفى المراغي، القاهرة، ١٩٥٠، ص١٧١.

٣٩- R. Barthes, (Image, Music, Text): Essays Selected and Translated by S. Heath, Fontana, Great Britain,1979, P: 55.

نقلاً عن عبدالقادر الرباعي: معنى المعنى، تجليات في الشعر المعاصر (الليل نموذجاً): فصول، مجلد ١٥ ع٣، خريف ١٩٩٦، ص٩٥.

٤٠- روبرت شولز، السابق، ص٣١.

٤١- نفسه، ص٣٢.

٤٢- علي حرب، السابق، ص٨

٤٣- عبدالعظيم (حاتم): النص السردي وتفعيل القراءة، مجلة فصول، مجلد ١٦/ع٣، شتاء ١٩٩٧، ص٨٤.

٤٤- وليم راي، السابق، ص٧٧، وانظر كذلك عبدالقادر الرباعي، السابق، ص٩٧.

٤٥- شولز، السابق، ص٢٥.

٤٦- عبد الله الغذامي، السابق، ص٨٢-٨٣، انظر كذلك، فاضل تامر، اللغة الثانية، ص٤٨، حيث أشار إلى أن الاتجاهات النقدية التي جاءت بعد البنيوية كالتفكيكية قد أسهمت في تحويل القارىء من متلق سلبي للنص إلى منتج له، مما أسهم في تطوير الدراسات التأويلية.

٤٧- حاتم عبدالعظيم، السابق، ص٨٣.

٤٨- وليم راي، السابق، ص١٨٢.

٤٩- حاتم عبدالعظيم، السابق، ص٨٤.

٥٠- عاطف جودة نصر، السابق، ص٤٤.

٥١- نفسه، ص٢١٠.

٥٢- الواد (حسين): من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل، مجلة فصول، ع١، مجلد ٥، ١٩٨٤، ص١١٨.

٥٣- روبرت شولز، السابق، ص ٤١.

٥٤-نفسه، ص٣٢.

٥٥- جينيت (جيرار): مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية، بغداد، دارتوبقال، المغرب، ص٩١.

٥٦- شولز، السابق، ص٣٣.

٥٧- عبد الله الغذامي، السابق، ص٢٨، وفاضل تامر، السابق، ص٥٢.

٥٨- فاضل تامر، السابق، ص٥٢.

٥٩- سيزاقاسم، السابق، ص٢٥٥.

٦٠- السياب، (بدرشاكر)، الديوان، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، ١٩٧٤، ص

٦١- شولز (روبرت): سيمياء النص الشعري، مقالة من كتاب اللغة والخطاب الأدبي، اختيار وترجمة سعيد الغانمي، ط١، ١٩٩٣، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص١٠١.

٦٢- شولز، السيمياء والتأويل، السابق، ص٣٧.

٦٣- علي حرب، السابق، ص٨.

٦٤- نفسه، ص٥٥.

٦٥- المناصرة عز الدين): الخروج من البحر الميت، دار العودة؛ بيروت، ط١، ١٩٦٩، ص٩١.

٦٦-نفسه، ص٩٠

٦٧- نفسه، ص٩٢

٦٨- نفسه، ص٩٢

٦٩- عصفور، (جابر) : أقنعة الشعر المعاصر، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الرابع، ١٩٨١، ص١٢٤، انظركذلك: الرواشدة (سامح): القناع في الشعر العربي الحديث، مطبعة كنعان، إربد، ط١، ١٩٩٥، ص١٥.

٧٠- المتنبي (احمد بن الحسين): ديوانه، شرح أبي البقاء العكبري، ضبطه وصححه مصطفى السقا وآخرون، دار الفكر، الجزء الرابع، ص ص٢٥١-٢٥٣.

٧١- لمزيد من الإطلاع انظر : فرويد (سيجموند)، معالم التحليل النفسي، ترجمة محمد عثمان نجاتي، دار الشروق، بيروت، القاهرة، ط٦، ١٩٨٦، ص ص١٢١-١٣٥ .

٧٢- جان لوي كابانس، السابق، ص٤٠ .

٧٣- ابن زهير (كعب): شرح ديوان كعب بن زهير، صنعة الإمام أبي سعيد السكري، تحقيق سامي مكي العاني، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب سنة ١٣٦٩هـ-١٩٥٠م، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، شرح القصيدة ص ص٦-٢٥.
لقد رفعت بيتين من الحاشية إلى متن النص لأن تحقيق الديوان أشار إليهما باعتبارهما قد وردا في روايات أخرى غير رواية أبي سعيد السكري، وهما في ظني من متن النص.

لغة الشعر وإشكالية التأويل

-١-

تواجه المتلقي في سعيه للوصول إلى مقاصد المبدعين أو تحري تلك المقاصد وتحديد ملامحها إشكالات تأويلية متعددة، خصوصاً حين يواجه المتلقي نصوصاً إبداعية تراوغ في تقديم مقاصدها إليه مباشرة، ولا سيما النصوص التي حققت قدراً عالياً من السمات الأدبية - الشعرية- من مثل الإيحاء والعمق والإبهام والرمز(١)، إذ إن درجة انزياح بعض النصوص عن الحدود المعيارية التي تسم النص النثري - العلمي- الذي يهدف إلى تقديم مقاصد محددة لا مجال فيها للاختلاف والتأويل - تكون درجة الانزياح بعيدة. ويتحكم في التأويل عوامل مختلفة مرّ ذكرها وسنوجزها في هذه التقدمة.

يعود أول تلك العوامل إلى عمر السياق الذي ينتمي إليه الشعر العربي الحديث، إذ يرتد في الزمن إلى ما يزيد على ستة عشر قرناً مضت، في حدود ما وصل إلينا من نصوص شعرية ناجحة يوثق بنسبتها إلى أصحابها، ونعني بالسياق أن النصّ الفني ينتمي في شخصيته إلى أصول تربطه بصنفه الإبداعي، ولا يمكننا أن نتلقاه تلقياً حقيقياً دون أن ننظر في تعاليه النصي- السياقي الذي يرصد «علاقة التداخل التي تقرن النص بمختلف أنماط الخطاب التي ينتمي النص إليها»(٢)، ومن أهم أنماط الخطاب أن ترصد علاقته بالخطاب الشعري العربي الذي يستند هذا الشعر إليه ويمثل مصدريته وجذوره.

وقد تعرض السياق الشعري العربي لانعطافات حادة عبر مسيرته الطويلة، ولا أظنني أضيف جديداً إذا ما ذكّرت بمحاولات كلٍّ من أبي نواس وأبي تمام في تمرُّدهما على مواضعات السياق الشعري الذي كان يصطلح عليه عمود الشعر، وتأسيسهما لتقاليد جديدة أو متجاوزة، أصبحت فيما بعد لبنة طبيعية في السياق الشعري كلّه، بعد أن انتقلت به خطوة مهمة. إن فهم المرجعية السياقية وموضعة الشعر الحديث فيها والنظر إليها حين ندرس هذا الشعر أمر لا غنى عنه، لأن ذلك يمثل عاملاً أساسياً في تحديد الطبيعة التأويلية التي تحكم موقفنا من النص، ويوجهنا إلى فهم بعض جوانب العمل الذي ندرسه.

---

* بحث منشور في مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، مجلد١٢، ع٢، ١٩٩٧.

ويمثل المتلقي نفسه العامل الثاني الذي يسهم في توجيه التأويل، فقد احتل في الدراسات النقدية الحديثة دوراً مهماً في الاستقبال، خصوصاً لدى البنيويين والتفكيكيين (الشكلانيين الجدد)(٣)؛ لأنه يتدخل بأدواته ومهاراته في التلقي، فيشارك إلى حد بعيد في توجيه النص، وترجيح مقصدية على أخرى، مستعيناً بما في النص نفسه من إشارات وعلامات ورموز، وقد تعاظم دور المتلقي إلى الحد الذي عدته بعض المناهج الحديثة التي تعنى بالتأويل منتجاً للنص؛ لأن مشاركته في تأويل العمل الأدبي تعد عملاً إبداعياً، لا يقل عن دور المبدع الحقيقي(٤)، وقد تأتّى هذا الإحساس من شعور المتلقي بأنه يملك العمل الإبداعي، يقرؤه، ويفككه ويفسره، وفق معطياتٍ بعضها موضوعي موجود في العمل نفسه وحوله، ووفق معطيات ذاتية موجودة في المتلقي نفسه، من مثل ثقافته وألفته للسياق، والصنف الأدبي، وقدرته على توجيه علامات اللغة ورموزها(٥).

وثالث هذه العوامل هو ما يرتبط بلغة النص الشعري الحديث، فالشعر الحديث يحتفل بسمات قلّما تنبّه لها السابقون من مثل الانزياح، والعلاقات التنافرية والمتضادة، والجنوح إلى الرموز، وهي رموز في جانب واسع منها غريبة عن ثقافتنا وتراثنا، وبعضها رموز ذات طبيعة خلافية، او غير دالة على محمولها الذي استدعيت للتعبير عنه، أي انها تفتقر للسمة الدالة كما وصفها البياتي في حديثه عن الرمز القناعي(٦)، وهذه السمات التي عُنِيَ الشعر الحديث بها أخذت تشكل عقبة استقبالية حادة.

لقد نظر الناس منذ القدم إلى الشعر باعتباره ينبوعاً متدفقاً بالحكمة والمتعة والإيحاء، وحين يعتقد المتلقون أنهم قد استنفدوا معاني النص ودلالاته وطاقاته الجمالية عند التصدي لتفسيره، يأتي غيرهم وينطق تلك النصوص ويستولد منها مالم يبلغه السابقون، مما يبقي النص ينبوعاً دائم العطاء(٧)، فتستمر حركة التداول معه، متجاوزة الزمن، وقادرة على تفجير دلالاته، ومنجزة تأويلات جديدة على يد كل جيل ما خطرت على بال سابقيهم، فتصبح العملية التأويلية آلية لا تنتهي، ولن تنتهي مادامت

البشرية تقدم أدباً، يتلقاه الناس ويسعون إلى فهمه وسبر غوره وكشف ما يختبىء داخله، وهذا يجعل الأدب محتاجاً إلى تفعيل مهارة التأويل، ولا مندوحة له عن ذلك، فإذا كانت الشريعة التي هي مصدر الأحكام، والتي تعدُّ نصوصها -غالباً- قطعية الدلالة، باعتبارها مناط التشريع والتحليل والتحريم، تسمح لأبنائها بأن يؤولوا بعض نصوصها ولا سيما النصوص الظنية الدلالة منه ، وتخضع في بعض جوانبها لذلك، وتحتاج إليه، فإن الأمر على مستوى الفن والأدب يبدو ضرورة ملحة، لا سيما أنها نصوص لا ينبني عليها أحكام أو تشريعات أو قوانين(٨)، زيادة على أن بعض الاتجاهات النقدية من مثل التفكيكية وتعددية القراءات ونظرة التلقي تنظر إلى اللغة باعتبارها مصدراً للتشويه والالتباس، مما يجعل التعبير بوساطتها محتاجاً دائماً للتفسير والتأويل والتوجيه(٩)٠

وبعد، فإن هذه الدراسة ستقتصر على معالجة بعض القضايا التي أحدثتها لغة الشعر الحديث، لنتبين إشكالات التأويل التي تأتت بسبب طبيعة هذه اللغة وذلك ضمن المحاور التالية:

١- من الدال اللغوي إلى المدلول الشعري٠

٢- الانزياح الإسنادي والدلالي٠

٣- الانقطاع والتشتت٠

٤- الرمز الشعري٠

أ- كثافة الرمز

ب- غرابة الرمز الشعري

ج- انحراف الرمز التراثي عن دلالاته٠

-٢-

من الدال اللغوي إلى المدلول الشعري

يتبدى لمن يعاين لغة الشعر الحديث أنها مختلفة في طبيعتها وفي بعض سماتها عن لغة الشعر القديم، فهذه اللغة حافلة بالغموض والإيهام الذي عدّه (رومان ياكبسون) سمة ملازمة للشعر، حين جعل الغموض متصلاً بجذور الشعر نفسه، بحيث يتجاوز الغموض الرسالة التي يحملها النص إلى حد أن يصبح المرسل والمتلقي غامضين أيضاً(١٠)، ولعل جانباً واسعاً من هذا الغموض جاء بسبب احتفال النص الشعري الحديث بالانحراف، وغلبة الرمز عليه، زيادة على أنه ينحو منحى التكثيف، ويسكت أحياناً عن جوانب يتوجب على المتلقي أن يواجهها ويسهم في تقديرها وتأويلها(١١). ولعل الغموض قد تأتّى في جزء مهم منه بسبب الفجوة بين سيميائية اللغة وترميزها المعياري من جهة، وسيميائية الشعر ونظامه الرمزي من جهة أخرى، فالنظام السيميائي للغة يعني وجود علاقة توافقية قائمة بين الدال والمدلول - ولو كانت اعتباطية- تأتت من مواضعات عامة بين أبنائها والناطقين بها، فحين نذكر كلمة من مثل (شجرة)، يتداعى إلى الذهن مباشرة صورة للشجرة، أي أن المفردة اللغوية رمز يشير إلى شيء آخر، فكل «كلمة في اللغة هي رمز و ... اللغة تعمل بوصفها نظاماً من الرموز»(١٢) وهذه السمة لا تختلف في أي لغة؛ لأن كل لغة تصطنع هذا النظام الإشاري التواضعي لتحقيق قدر من التواصل بين الناطقين بها، وهذا المستوى التواضعي بين دوال اللغة ومدلولاتها يبقي اللغة -تقريباً- في درجة الصفر كما يرى جان كوهن(١٣)، أي أن اللغة في مثل هذا المستوى الذي تفضي فيه المفردة إلى دلالة لا تبرحها، تكون في المستوى المعياري للدلالة، مما يبقي درجات التلقي والفهم عند الناطقين بها متقاربة، غير أن الشعر عامة والحديث منه خاصة يتمرد على الدلالة التواضعية -التوافقية- للمفردة، فيحمّلها مستوى رمزياً أبعد مما ترمز إليه في إطارها السيميائي، إذ يصطنع الشعر لنفسه

نظاماً إشارياً فتصبح كلمة من مثل (كتابة) رمزاً لمعطيات مختلفة كالحضارة، أو التراث أو المعرفة، وقد لا يكون الأمر مستغرباً حتى على مثل هذا المستوى من العلاقات اللغوية، لأننا نفاجأ بالشعر الحديث يتجاوز هذا المستوى من الخرق المعياري إلى حدّ خلخلة العلاقة القائمة بين الدوال ومدلولاتها، مما جعل اللغة الشعرية بالتالي لغة رمزية في مستواها المعجمي، أي على مستوى العلاقة بين الدال والمدلول (١٤)، فاللغة الشعرية تخلق نظامها السيميائي الخاص بها والذي قد لا ينسحب على الشعراء جميعهم، فغالباً ما يكون لكثيرٍ من الشعراء نظامهم الترميزي الخاص بهم، إضافة إلى النظام الترميزي العام الذي ينسحب على مرحلة أو عصر أو اتجاه؛ لأن النظام الرمزي للغة الشعرية يكون في جانب منه نظاماً مشتركاً على مستوى المرحلة الواحدة، أو على مستوى السياق الشعري المتقادم، وهذا النظام الترميزي لدى الشاعر يحتاج من المتلقي أن يتمثله، ويستشيره، في فهم النص الشعري، ولنتوقف عند هذا النموذج من شعر محمود درويش :

تنام ريتا في حديقة جسمها

توت السياج على أظافرها يضيء الملح في

جسدي، أحبك. نام عصفوران تحت يديّ ...

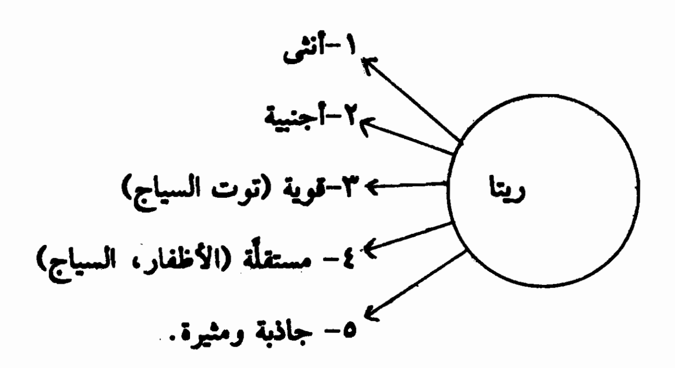
نامت موجة القمح النبيل على تنفسها البطيء(١٥)

تبدو كلمة (ريتا) محتاجة إلى تأويل، ويمكننا القول باختصار إنها علم أعجمي أنثوي ذو خصوصية جسدية، وتأخذ اللغة نفسها في هذا الجزء من النص منحى يعبر عن الجسد والشهوة، فها هي ذي تنام في حديقة جسمها، فتحقق لنفسها موقعاً مستقلاً عن الآخر، وهي تحمي جسمها بسياج من التوت، وعلى الرغم من أن التوت - في النص- يمثل عامل حماية فإنه من جانب آخر يصبح عامل إغراء، إذ يدعوه للإقدام بما يثير فيه من شهوة، بعد ذلك يلتجيء الشاعر إلى لغة هادئة تعينه على تحقيق ما يطمح إليه،

ويغنيه عن اللجوء إلى القوة - أحبك- عندئذٍ ينام عصفوران تحت يديه، وتنام موجة القمح النبيل على تنفس ريتا البطيء.

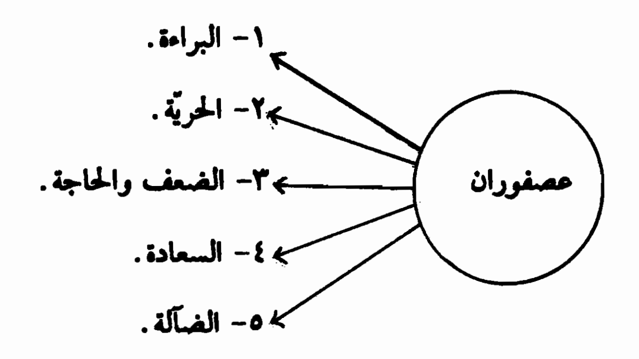
هل يمكننا أن نتوهم أننا قد وصلنا إلى مقاصد الشاعر؟ هل يُعَدُّ ما وصلنا إليه هو التفسير النهائي للنص؟ لقد تأتى هذا التفسير من توقع قائم على فهمٍ أحادي للعلامة اللغوية، يحدد لنا مقاصد النص، غير أننا نقع ضحية وهم حقيقي لو قبلنا هذا النص وغيره من نصوص الشعر الحديث بمثل هذه السهولة؛ لأن النص يشير إلى مقاصد قريبة، ومقاصد أبعد، ومقاصد أكثر بعداً.

لنتوقف عند بعض الرموز في النص لنتبيَّن صعوبة توجيه الرمز إلى فهم أحادي الدلالة، ومن تلك الرموز (ريتا)، ولنصطنع خطاطة تقدم الاحتمالات التي تدل ريتا عليها.



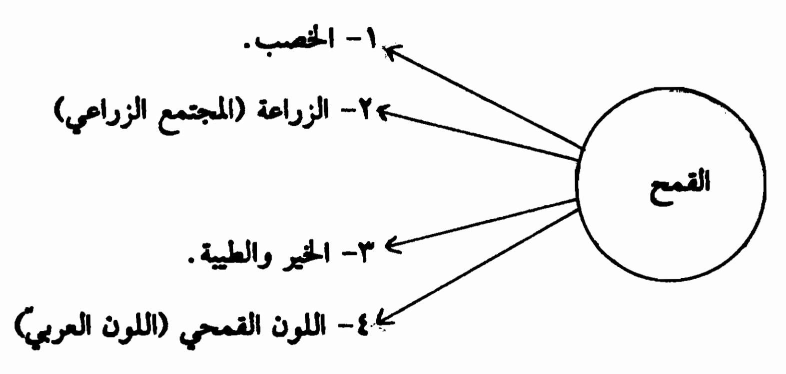
فأي السمات التي سبقت يمكننا أن نعدَّها مدلولاً للرمز؟ هل نستطيع أن ننفي واحداً منها، أو نقصر دلالتها على وجه واحد دون الأوجه الأخرى؟ أيمكننا أن نتجاوز ذلك إلى أسئلة أخرى من مثل: لم اختار اسماً اجنبياً؟ ما دلالة استسلامه ورضاه؟ هل يمكننا أن نعدَّ (ريتا) رمزاً للغرب مثلاً؟

ولنتوقف عند رمز آخر هو «عصفوران» ما هذان العصفوران؟ مادلالتهما؟ لا بد لنا من أن نستحضر ما يرتبط بهما من دلالات وفق الخطاطة التالية:



بعد النظر في هذه الوجوه والاحتمالات، أي اختيار يمكننا أن نجعله مدلولاً للدال المذكور؟ قد لا نوفق في تحديد مدلول واحد، فقد تكون هذه المدلولات مجتمعة، وهل يمكن القول إن العصفورين هما نهدان ناما تحت يديه انطلاقاً من العلاقة الجسدية التي يوحي النص بها؟ فتصبح ريتا المسيجة بالتوت والأظفار عنصراً ودياً مسالماً وديعاً قابلاً لعلاقة قائمة على الحب والاحترام بدلاً من العلاقة القائمة على القوة والتسلط.

ولنتوقف عند رمز أخير، هو القمح، فما دلالة القمح؟ تتداعى إلى الذهن احتمالات عدة تقترن بالقمح من مثل الخصب والخير والزراعة واللون يمكننا ان نصطنع لها الخطاطة التالية :



وبعد، هل يمكننا مثلاً أن نوفق بين بعض الاحتمالات الدلالية التي ذكرت مع كل رمز فنقول : إن سياج القوة بين العربي - القمح النبيل- والغربي -ريتا- سياج متوهم، وأن العرب قد وقعوا ضحية وهم كبير حين ظنوا أن الغربي يقف من العرب موقف

العداء، ولا سبيل إلى مواجهته إلا بالقوة، ولن يميل لصالحه أو يقترب منه إلا خاضعاً أو ضعيفاً، وها هو ذا يواجه ريتا بأدوات لم يتعود العرب عليها، هي لغة السلام والمودة -أحبك- عندها تزول الحواجز وينام الطرفان مطمئنين تماماً، كما نام عصفوران تحت يديه، وكما نامت موجة القمح النبيل على تنفس ريتا البطيء، فتصبح مفردات الفعل الجسدي القائم بين ريتا والمتكلم - بغض النظر عن مرجعيته/ الشاعر/ العربي/ ...- دوالً على مدلولات أبعد نقدرها بأنها العلاقة بين أمتين وشعبين كاملين؟ قد يكون ذلك صحيحاً، غير أن الجزم بصحته أو عدمها أمر غير متيسر؛ لأن الرموز اللغوية لا تطاوع في تحديد مدلولات شعرية وفق النظام الإشاري للغتنا، إذ إن ريتا ببعدها الإشاري تعني امرأة، والعصفوران يشكلان مدلولاً محدّداً، ليس من وجوهه الاحتمالية النهدان، والقمح النبيل، يشكل مدلولاً محدداً باعتباره نباتاً مهماً مقترناً بالطعام والخير، ولكن ليس من وجوهه المألوفة أن يكون بمعنى العربي، وكذلك النص كله يصبح وفق التأويل السابق دالا موحداً له مدلوله الأبعد بعد التوفيق بين هذه الوجوه والاحتمالات.

ويبقى هذا النص مفتوحاً على احتمالات متعددة، وذلك لدخول عناصر آتية من حقول مختلفة لم تكن الذاكرة قد ألفت اجتماعها معاً، إضافة إلى أن الدوال لا تقدم مدلولات على نحو راسخ أو مطمئن، مما يجعل النص الشعري حقلاً مفتوحاً على شتى التأويلات التي هيأها النظام السيميائي للغة الشعرية، أو فلنقل بسبب الفجوة بين النظام المعياري الذي ألفناه، والنظام الشعري الذي يفاجئنا به الشاعر الحديث.

ولنتوقف عند نموذج آخرمن شعر حسب الشيخ جعفر، يقول من قصيدة بعنوان «من يوميات امرئ القيس في بيزنطة»:

أردّ عن خميلة الحنايا

جرادة المنفى ومنقار الزمن

وأستردّ البرق من مفازة في عين كاظمهْ

أقول للريح : انثري

على رمال راحتيَّ خرز التوابع

ونبّهي ناقة حمرين فنجري بيننا حوار

* * *

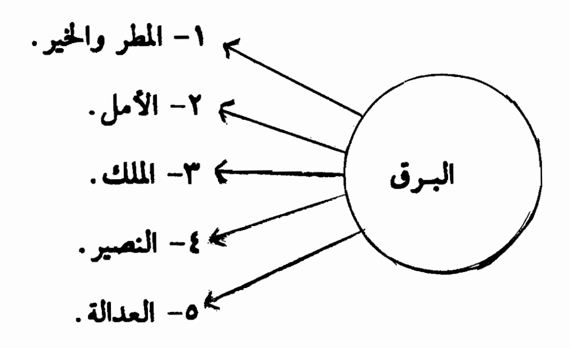
سجا ارتماح الجزة المنقطهْ

إلا نباحاً أزرق العيون غربي الرّها

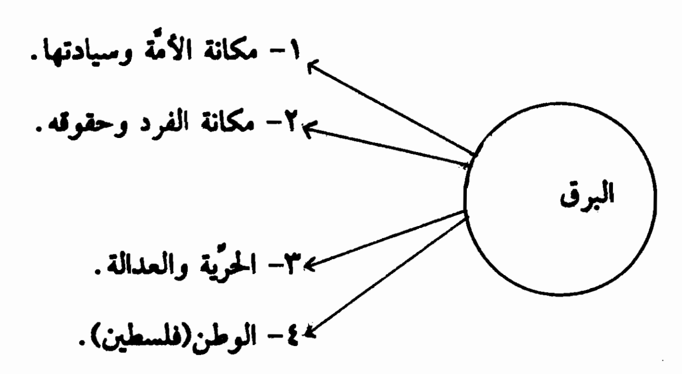
تفتقت عنه تخوم الماء والسماء

أجسُّ من نثاره الرذاذ والصدف (١٦)

يواجه المتلقي في هذا النص إشكالية تتمثل في دلالة المفردات، أو لنقل في العلاقة بين الدوال والمدلولات· فمعظم المفردات من لغة لم نعد نألفها في الوقت الراهن، ولم تنل لدينا أي اتفاق أو مواضعة، مما يجعلها عقبة تواجه المتلقي عند الخطوة الأولى من العمل، وتظل ترافقه إلى مستوى الدلالة الكلية للنص، فامرؤ القيس المعاصر يحاول أن يطرد آلام المنفى وعاديات الزمن عن قلبه / أرد عن خميلة الحنايا/ جرادة المنفى ومنقار الزمن/ ، ثم يحاول أن يسترد البرق من مفازة بعيدة، وفور سماعنا ذلك نصطدم بإشكالية الرمز اللغوي في مستواه الشعري، فما دلالة البرق؟ هل هو الملك مثلاً، أم العدالة أم الأمل؟ الحقيقة أن النص لا يسعف في كشف دلالة محددة، لأننا لم نتواضع على دلالة للبرق تتجاوز الخير والمطر والبشارة بهما، أما العلاقات الدلالية الأخرى فإنها مما لم يتواضع عليه أبناء الأمة·



لذا فـإنه من الوهم والضـلالة تبني توجيـه أحـادي للرمـز، ولا بدّ من اصطناع مدلولات شعرية أبعد من ذلك لعله يسهّل الاختيار وفق الخطاطة التالية :



وهكذا تتزايد الاحتمالات، وتبدأ إشكالية تلقي اللغة الشعرية، فكيف تنثر الريح على راحتيه خرز التوابع، ومادلالة خرز التوابع؟

وما ناقة حمرين التي يريد أن يجري معها حواراً؟، وإذا ما انتقلنا إلى المقطوعة الثانية فإننا نواجه إشكالات مماثلة، بل أكثر تعقيداً، وكذلك الأمر في بقية النصّ، نلاحظ غرابة الرموز اللغوية في قوله : «إلا نباحاً أزرق العيون غربي الرها» فالنباح صوت الكلب، ويتجسد على المستوى اللوني - أرزق العيون- ويحضرنا شيء محدّد من زرقة العيون، وهو الأوروبي، فهل قصد الفرنجة -الأوروبيين- الذين يربضون للعربي غربي الرّها وينبحونه؟، متكئين في توجيهنا للنصّ على الذاكرة التي مثلت فيها الرها علامة معروفة في الصراع مع الفرنجة؟

إن من يتابع النصّ سيصطدم بالخطوة الأولى التي تخلقها سيميائية اللغة الشعرية أو قل : الفجوة بين الرمز اللغوي على مستوى المواضعة المعيارية له ومستوى التوجيه الشعري لذلك الرمز٠ فالمفردات غريبة أولاً وليست ذات حظ من الاتفاق والتواضع على مدلولاتها، مما يجعل البحث عن مدلولات شعرية أبعد، أمراً عسيراً، فيصبح النص غامضاً غموضاً مستغلقاً إلى الحدّ الذي يصدق فيه قول جان كوهن في حديثه عن تجاوز الحدود المعقولة للخرق اللغوي، حين يبلغ الخرق «نقطة حرجة للانزياح، أو عتبة للفهم

الواضح، تختلف ولا شك باختلاف القراء... تفقد القصيدة إذا تجاوزتها فاعليتها كلغة دالة»(١٧)٠

-٣-

انزياح العلاقات الإسنادية والدلالية

يدور على ألسنة بعض النقاد المحدثين مصطلح الفجوة أو مسافة التوتر أو اللاتجانس، إذ وصفوا النص الذي يحقق قدراً عالياً من الشعرية بأنه قائم على سعة الفضاء، الذي تحققه الصورة القائمة على طرفين متباعدين أو غير متجانسين، وبمقدار ما يحقق النص سمة عدم الملاءمة فإنه يهيئ لنفسه سماته الشعرية التي تمنحه فرادته، وقد سماها جان كوهن علاقة الإسناد، فرأى أننا إذا ما أردنا أن نقيم عبارة لها معنى، فيجب أن يكون بين طرفي الإسناد اللذين يكونان التركيب علاقة معقولة أو يمكننا تخيلها، فإن قلنا : مات زيد ينبغي لزيد « أن يندرج في مجال تناله دلالة المسند»(١٨)، ولعله يصبح متعسراً علينا توجيه النص وتأويله إذا انقطعت علاقة الإسناد أو الملاءمة بين العناصر التي تشكل التركيب، وتتفاوت درجة التباعد بين طرفي الصورة من نصّ لنصّ آخر، ومن شاعر لآخر، غير أن الانزياح البعيد في النص، والذي لا يعين المتلقي على تحديد علاقاته هو الذي يشكل عائقاً تأويلياً، وفي أضعف الاحتمالات قد يهيّء فرصة واسعة لتأويلات متعددة ومختلفة ومتضادة٠

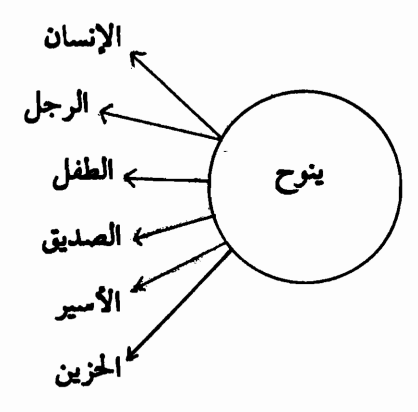
ولنتوقف عند نموذج من شعر محمود درويش، يمثل غياب الملاءمة بين المسند والمسند إليه يقول :

بكي الناي، لو أستطيع ذهبت إلى الشام مشياً كأني الصدى

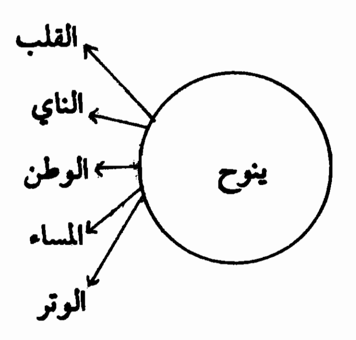
ينوح الحرير على ساحلٍ، يتعرّج في صرخة لم تصل أبدا (١٩)

لا يودُّ البحث أن يكرر إشكالية اللغة على مستوى الدال والمدلول، إذ ستواجهه في عدد وافر من نصوص الشعر الحديث، ومن ضمنها أمثلة البحث الذي بين أيدينا و

سيتجاوز ذلك إلى علاقة الإسناد غير المألوفة في «ينوح الحرير على ساحل، يتعرج في صرخة لم تصل أبدا» فقد أسند النواح إلى الحرير، وهذا يخلق إشكاليتين : الأولى تتأتى من غموض دلالة الرمز «الحرير»، على الرغم من أن العلاقة بين الدال والمدلول على المستوى اللغوي مألوفة لدينا، فالحرير قماش فاخر يقترن برفه العيش ونعومة الحياة، غير أن الإشكالية تتمثل في دلالته الشعرية، لأنه قد تحول علامة -دالاً- على المستوى الشعري -رمزاً- يحتاج إلى أن نتبين مدلوله الشعري، وأما الإشكالية الثانية، فإنها تتمثل في غرابة الإسناد، فقد أسند النواح إلى الحرير، وهو معطى لم تألفه الذاكرة من قبل، فقد نتوقع قبل ورود كلمة الحرير مسنداً إليه آخر، توفره قائمة من التوقعات التواضعية التي وقرت في أذهاننا وهو ما نسميه بالمصاحبات المعجمية، ويمكننا تقديمها وفق الخطاطة التالية:



وقد نتجاوز المألوف قليلاً فنتوقع عناصر مجازية توسع فضاء الصورة وفق الخطاطة التالية :



أما أن يكون الأمر على هذا المستوى من المسافة - ينوح الحرير- فإنه يمثل فجوة واسعة تجعل تأويله أمراً صعباً، وخصوصاً أن دلالة المسند إليه غير محددّة على المستوى الشعري، وقد زاد هذه الصورة غموضاً، أنها تتراسل فيها غير حاسة، وهو أمر نادر الحدوث في الشعر قديماً، فالحرير معطى مادي -فيزيائي- يدرك بحاسة البصر، غير أن الصورة لا تكتمل على المستوى البصري، إذ تعضدها حاسة أخرى، وهي حاسة السمع، لأن الجزء الأول من الصورة -ينوح- فعل صوتي تدركه الأسماع، زيادة على ذلك، فإن الصورة لا تتأكد تماماً إلاّ إذا لمسنا نعومة الحرير واطمأننا إلى أنه حرير، وهذا يحتاج إلى حاسه ثالثة هي اللمس، مما يجعل هذه الصورة في غاية التعقيد حين تتراسل فيها الحواس المذكورة.

وتتجاوز الإشكالية الجزء الأول من السطر الشعري إلى الجزء الثاني منه، إذ إن البيت قد أبهم لغموض الدوالّ اللغوية فيه، من مثل (صرخة) و(ساحل) من جهة، ولغموض العلاقة الإسنادية لالتباس الفاعلية في الفعل (يتعرج)من جهة أخرى، إذ يُشْكِلُ علينا تحديد فاعل هذا الفعل، فمن الذي يتعرج هل هو الحرير أم الساحل؟ وإذا ما ترجّح أحدهما، فستبرز إشكالات أخرى، فإن كان الذي يتعرج هو الساحل، فما قيمة وصوله؟ وإلى أين يصل؟، وإن كان الحرير هو الذي يتعرج، فما دلالة الحرير؟ ولم يتعرج؟ وإلى أين سيصل؟.

إن إعادة النظر في السياق الموجود تؤكد أنّ الانزياح البعيد بين أطراف الأسناد قد خلق الإشكالية التأويلية كلّها، لعدم تجانس عناصر السياق بعضها مع بعضٍ، فالكلمة - في العادة- تؤسس «وظيفتها بعلاقتها بمجاوراتِها مما سبق عليها، ومما لحقها من كلمات»(٢٠)، مما يجعل تأويل النصّ أمراً غير ميسور، فيصدق في شعرنا الحديث ما قد ذهب إليه مصطفى ناصف حين وصفه بأنه «أشد اتكاءً على الإدراك الفردي»(٢١) وذلك لأن الشعر الحديث يتكىء على مخيلة فردية هاجسها -في الأغلب- أن تخلق

عالمها المتفرد على نحو لم يعهده الآخرون، ولم يبلغه السابقون، في حين كان الشعر العربي القديم يشكل صورة وانزياحه معتمداً على صور قد وقرت في ذاكرة الجماعة وألفتها الأذهان.

ولنتوقف عند نموذج آخر من شعر أدونيس، يمثل عدم الملاءمة الدلالية بين المضاف والمضاف إليه، يقول من قصيدته «إسماعيل».

أعطيت قرميد الثلوج قصائدي

دفناً له،

أعطيت شيخ الريح عكازاً توارثه أبي عن جدّه

أعطيت أهداب الرياح نوافذي

أعطيت كلَّ مهيم شغفي وناري(٢٢)

تمثل الإضافة على المستوى المعياري للغة - مستوى الوظيفة والألفة- حالة من التجانس والتعريف، فحين نذكر كلمة من مثل وجه - مثلاً- نجدها محتاجة إلى ما يوضحها أو يعرّفها، فنتوهم قبل إتمام الجزء الباقي من التركيب أننا نتوقع ما تبقى منه، فتقع توقعاتنا ضمن احتمالات محدّدة لا تخرج على الألفاظ المتجانسة مع الكلمة الأولى من مثل وجه - الطفل - الرجل- الفتاة ...، غير أن توقعنا لا يصدق تماماً حين نفاجأ بكلمة لا تتجانس ألبتة مع كلمة (وجه)، إذ يرد المضاف إليه من حقل آخر، لا يرتبط بحقل الكلمة الأولى بأي صلة، كأن يكون - وجه الزمان، وجه الحق... إن الفجوة التي تتشكل بين طرفي الإضافة تسهم في توسيع فضاء الصورة وتحقق سمة شعرية متأتّية من تباعد الطرفين، ومن انزياح التركيب اللغوي عن مستوى الألفة والتوقع إلى مستوى آخر هو المستوى الشعري، ولعل مثل هذا الانزياح الذي لا يلغي فرصة تحديد المقاصد ولا يجدُ المتلقي إشكالية في توجيهه وتأويله يظل انزياحاً مقبولاً ومستحباً، ومثل هذا النمط يرد وروداً واسعاً في الشعر الحديث، غير أن ما يخلق إشكالية استقبالية حادة، هو ذلك النمط الذي يستعصي على تحديد المقاصد، ولا ييسر لنا سبل الوصول إليها،

ومن ذلك النموذج الذي تقدم من شعر أدونيس، فلو أعدنا النظر فيه نجد الفجوة واسعة بين طرفي الإضافة في (قرميد الثلوج)، فالقرميد الذي يمثل عنصراً ملازماً للبناء ويزيّن -في العادة- شرفات منازل الأغنياء، لا يتجانس ألبتة مع الثلوج، لأن القرميد عنصر متماسك يستقر في مكانه زمناً طويلاً، في حين أن الثلج عنصر متغير سرعان ما يتحول ماء مع أول عارضٍ حراري، ماالذي يقصده الشاعر من هذه الصورة المبنية على الإضافة؟ ولمَ اختار من البيوت قرميدها؟ هل يمثل خصوصية اجتماعية -اقتصادية-؟ وهل أراد القول بأن من يقترن بالقرميد يعيش في الثلج، بعيداً عن دفء الحياة؟ لعله أراد أن يفصل نمطين من الناس، نمطاً يضع قرميداً على بيته فتتحجر معه مشاعره وأحاسيسه، ويفقد تعاطفه مع الآخرين من الفقراء والجياع، وهو الأحوج إلى قصائد الشاعر التي تمتلك الدفء الذي يذيب قرميد الثلج، ونمطاً آخر لم يضع قرميداً لفقره وعوزه، وهو نمط ليس محتاجاً إلى كسر أطواق الثلج، لأنه يعيش بالدفء ولا يرى قرميد الثلج.

ولو تجاوزنا ذلك إلى بقية صيغ الإضافة في النص نفسه، فسنجد إضافات أخرى من مثل (شيخ الريح) تثير فينا أسئلة لا تقل غموضاً عن سابقتها، فإن كنا لا نختلف على أن الشيخ محتاج إلى عكاز فأهداه الشاعر عكازاً ورثه عن أجداده، فما معنى أن يكون الشيخ مقترناً على المستوى الدلالي مع الريح، فالفجوة عظيمة بينهما؟ والإضافة لم تحقق التوضيح أو التحديد المتوخى منها على المستوى النحوي، ولكنها أحدثت إشكالية من جانبين : أولهما بعد العلاقة بين طرفي الإضافة، وثانيهما أن كلمة (الريح) رمز لغوي لا يعيننا على تقدير مدلوله الشعري، مما يجعل الإضافة هنا سبباً في قطع الاستقبال وعقبة تأويلية تتطلب منا تنشيط ملكة التأويل لدينا للبحث عن مدلولات شعرية نتحرى إحداها لتناسب السياق، وكذلك الأمر في «أهداب الرياح».

لعل متابعة هذا المنحى في الشعر العربي ستقدم أمثلة عديدة على الفجوة بين عناصر التركيب، من مثل المبتدأ والخبر، والصفة الموصوف...، وستقتصر الدراسة على ما سبق إيثاراً للاختصار، ليتسنى استيعاب جوانب أخرى مهمة أيضاً.

-٤-

الانقطاع والتشتت والتحولات الحادة

تتأتى بعض السمات الشعرية بسبب الانتقال المفاجئ وغير المتوقع على مستوى الخطاب الشعري، أي أن يقوم النصّ على «وصل فكرتين لا تتوافران على أية علاقة منطقية بينهما»(٢٣)، وفي مثل هذا النمط يتم الجمع بين كلمات وعبارات تنتمي مكوناتها إلى حقول متباينة بعضها عن بعضٍ تماماً، وقلما يرد مثل هذا الانقطاع داخل التركيب الشعري الواحد- الجملة- ولكنه يرد على مستوى العلاقات بين التراكيب(٢٤)، بحيث يبدو التركيب غير متجانس مع ما قبله أو مع ما بعده، ومثل هذا الانقطاع يظل مقبولاً ولا يشكل عقبة في التفسير حين تكون العلاقات بين العناصر المتقاطعة غير بعيدة، أو يمكننا أن نصطنع روابط بينها، وأمثلة هذا الانقطاع القريب كثيرة في الشعر الحديث، ولنتوقف عند نموذج يمثل هذا المستوى البسيط، للانتقال بعد ذلك إلى نماذج أخرى يكون فيها التشتت عائقاً تأويلياً، النموذج الأول من شعر أمل دنقل، يقول من قصيدة عنوانها «مقابلة خاصة مع ابن نوح»

جاء طوفان نوح

هاهم الحكماء يفرّون نحو السفينه

المغنون - سائس خيل الأمير - المرابون

قاضي القضاةِ

(... ومملوكه!)

حامل السيف - راقصة المعبد

(ابتهجت عندما انتشلت شعرها المستعار)

- جباة الضرائب- مستوردو شحنات السلاح-

عشيق الأميرة في سمته الأنثوي الصبوح!(٢٥)

إنّ من ينعم النظر في النص السابق يجده مكوناً من عناصر مختلفة، لا رابط بينها- كما يبدو أول وهلة- فما العلاقة بين المغنين، وسائس خيل الأمير، أو بين المرابين وقاضي القضاة ومملوكه، وراقصة المعبد وجباة الضرائب...؟ لعل هذا المستوى من التشتت يظل مقبولاً لأنه لا يستعصي على التأويل، إذا ما أعملنا عقلنا به، وقد يكون عاملاً مساعداً في توسيع فضاء الصورة وتحقيق قدر من الشعرية للنص، فالشاعر هنا قدم العناصر التي تمثل الرغبات الفردية النفعية، وهي عناصر لن تقاوم الأعداء ولن تتمسك بالأرض إذا دعت الدواعي لذلك، وهي عناصر تفتقر للموقف المبدئي، ولم يعهد عنها أنها نذرت نفسها لموقف جماعي، بحيث ترقى إلى مستوى التضحية بالروح، وقد يبدو إدراج قاضي القضاة مثيراً للاستغراب ضمن هذه المنظومة إلاّ أن اختلافه يبدو في الظاهر حسب، فقد تحول واحداً من النفعيين - وفق النص- حين صار له مملوك وحامل سيف، فأصبح من الناس الذين يبحثون عن منافعهم. لذا فإنّ الانقطاع في النص ظاهري؛ لأنه على مستوى العلاقات الداخلية متجانس، ويخلو من أي اضطراب وتشتت، ومثل هذا المستوى من التشتت يدور كثيراً في الشعر الحديث، ولعله ليس من باب المبالغة القول بأن جزءاً واسعاً من الشعر الحديث ينبني على مثل هذا التناقض الظاهري الذي يحقق وصلاً داخلياً، غير أنّ الإشكالية تتأتى من الانقطاع الذي يعاند المتلقي ويستعصي أحياناً على أدواته، ويصعب فيه الربط بين عنصر وآخر، وستتوقف الدراسة عند نموذجين تختلف فيهما درجة الانقطاع، الأول من شعر محمود درويش، يقول:

نخاف على حلمٍ : لا تصدق كثيراً فراشاتنا

وصدق قرابيننا إن أردت، وبوصلة الخيل صدّق، وحاجتنا للشمال

رفعنا إليك مناقير أرواحنا، أعطنا حبّة القمح ياحلمنا، هاتها هاتنا(٢٦)

تحسن الإشارة أولاً إلى أن إشكالية الدال والمدلول ترافقنا في هذا النص، غير أن العودة إليها ستصبح تزيداً وإفاضة، وإن كان الأمر يحتاج إشارة عابرة إلى بعض هذه

الدوال التي أسهمت في خلق الانقطاع، فما دلالة «حلم، الفراشات، بوصلة الخيل، الشمال؟» إن العجز عن تحديد المدلول الشعري لهذه الرموز سيسهم في تعميق الفجوة، وتوسيع الهوة بين العناصر المشكلة للنصّ، وبعد فإن أسئلة متعددة تدور هنا -مثلاً- ما العلاقة بين «نخاف على حلمٍ» و «لا تصدق كثيراً فراشاتنا»؟ كذلك ما العلاقة بين قوله «وصدق قرابيننا إن أردت» وقوله «وبوصلة الخيل صدق»؟٠٠٠ لابدَّ لنا من تحديد مـــــدلولات الدوالّ التي أشرت إليها سابقاً، فهل يمكننا تأويل الفراشة اعتماداً على ما نألفه عنها من براءة وطمأنينة وصفاء؟ وهي عنصر ضعيف يظل عرضة للانكسار والموت، ومن ثم يجعل الحلم المقترن بها هشّاً سهل الانهيار أمام قسوة الواقع، وهل يجوز أن نغامر فنربط الفراش بالربيع والخصب؟ وهذا الربيع أو الخصب محتاج إلى تراب، مما يجعل الفراش مقترناً بالتراب/ الوطن/ الأرض/ فيصبح حضوره عندئذ علامة على وجود وطن وتراب ينبت الربيع عليه، ويهيىء له فرصة الحياة، فيوهم ظهور الفراشات عندئذ الشاعر بأنَّه يمتلك تراباً ووطناً، ودليله على هذا وجود الفراشات، أي أن يعيش حالة من التوهم تتكئ على وجود الفراشات، ومثل هذا الدليل قد يخيب ظنه، فيصبح الحلم المبني عليه عرضة للانكسار، لأن الفراشات لا تشكل دليلاً حاسماً على وجود الأرض٠

وقد توجه الفراشات توجيهاً مقترناً بالضياء والحرية، والشاعر تواق إليها، لذا فإن حلمه الذي يسعى لتحقيقه يبقى عرضة للانكسار والسقوط، إذا ما دارت الفراشات على وهم وليس على ضياء٠

وتتجاوز حالة الانقطاع هذا الجانب إلى بقية النص، فقد بدأ البيت الثاني بصيغة آمرة تدل دلالة واضحة على ما يعتقد به «لاتصدق كثيراً فراشاتنا» يقابلها «وصدق قرابيننا إن أردت» إنها معادلة بين مصدر الشك ومصدر اليقين، فالفراشات مصدر للشك، في حين تؤكد القرابين اليقين الراسخ في ذهن الشاعر، فإن كانت القرابين قديماً

تقدم للقوى العليا، فلمن تقدم الآن؟ هل تقدم لآلهة العالم الحديث؟ أقصد القوى المتسلطة التي تمتلك القدرة على تحقيق حلم الشاعر إن أرادت، أم إنه يرتبط بجزء من الأمة يراها الشاعر توالي قوى سودت نفسها على الكون؟، لعل الجانب الذي قد تبقى من البيت يدعم هذا الفهم «وبوصلة الخيل صدّق»، فالبوصلة مؤشر الاتجاهات، والخيل رمز القوة، فإن كانت بوصلة القوة لاتتجه إلى الحلم المنشود، وتسخر لخدمة أغراض أخرى، قد تضرُّ بهذا الحلم، وتقلل من احتمال تحققه، فإن خوف الشاعر على حلمه يتضاعف، ويؤكد هذا الفهم بقية البيت «وحاجتنا للشمال»، فمن الشمال هنا؟ هل هو الشمال العالمي -الأوروبي والأمريكي-؟ وأظن أن تحقق حلم الشاعر مرهون برضا هذا الشمال، وبوصلة الشمال والقوة في صالح أعداء الشاعر، لهذا فإن حلمه يبقى عرضة للانهيار والخيبة ما دامت الحاجة إلى الشمال قائمة والقرار بأيديهم وهواهم مع الآخرين.

ولعل البيت الأخير يصبح ميسور الفهم بعد ربط العلاقات الداخلية في النص على النحو السابق، فالشاعر يتحدث عن حلم أشخاص ضعاف كضعف الطير، يرفعون مناقيرهم منتظرين حبة القمح التي قد يجود بها الحلم إن أصبح حقيقة، ويلحون على حلمهم بتقديمها -هاتها- فإن تحققت لهم، كأنما قد تحققت لهم ذواتهم -هاتنا-.

لقد حاولت هذه الخلاصة أن تصل إلى مقاصد النص، من خلال التعرف إلى دلالة الرموز والبحث عن روابط بين التراكيب، بعد أن بدت العلاقات مفككة والتراكيب مشتتة، السبب في ذلك أن لغة الشعر الحديث تُعْنَى بالمتنافر والمتباعد، ويقع على عاتق المتلقي واجب البحث عن علاقات تجمعها، مما يضعه أمام احتمالات غير يقينية أو مؤكدة، يفترض به أن يحسب حسابها عند مباشرته التأويل. عندئذ قد يوفق الجهد التأويلي، وقد يجانبه الصواب، وفي كلا الحالين قد لا يتطابق التأويل مع مقاصد الشاعر، ولعل محمود درويش الذي وقفنا عند نموذج من شعره يعدُّ من الشعراء العرب الذين يجنحون إلى مثل هذه التراكيب المفككة ويتقنون بناءها، إذ إن أسلوبه يتسم بالقطع

والانتقال من معنى إلى آخر غير مرتبط بسابقه ارتباطاً وثيقاً(٢٧) مما يجعل لغته الشعرية صعبة في الاستقبال.

ولنتوقف عند نموذج أخير تبدو فيه العلاقات أصعب مما هي عليه في النموذجين السابقين، يقول البياتي:

من ترى ذاق - فجاعت روحه- حلو النبيذ

وروابي القارة الخضراء والمطاط والعاج وطعم

الزنجبيل

وعبير الورد في نار الأصيل

ورأى الله بعينيه ولم يملك على الرؤيا دليل

فأنا في النوم واليقظة من هذا وذاك

ذقت لما هبطت عشتار في الأرض ملاك(٢٨)

نواجه الآن نصاً شعرياً أسطورياً ذا مِسحة صوفية، فالشاعر ذاق حلو النبيذ حين هبطت عشتار ملاكاً على الأرض، وليس جديداً على القارئ حين أذكر بأن عشتار هي رمز الخصب والعطاء في الأسطورة، ونزولها إلى الأرض سيحيي الأرض بعد موتها، ويخرج الإنسان من الجدب والخطر - وفق منطق الأسطورة-، فهي تتجلى هنا روحاً قدساً، تزول معها الحجب عن المريد، ليعيش لحظات وجد روحي، وحالة اتصال حميم، لذا فإننا نجده يرى الله رؤية صوفية تبلغ حدَّ اليقين، دون أن يملك دليلاً على إثبات تلك الرؤية للآخرين؛ لأن الاتصال الروحي جهد خاص وكرامة فردية لا تتسنى لكل إنسان، وتحققها يتم على صورة تجلٍّ واستبطان لتجربة صافية عميقة(٢٩) غير متحققة على المستوى المادي للعناصر المدركة، مما يجعل القبض عليها على نحو حسي أو عقلي أمراً مستحيلاً؛ لأن الصوفي لا يرى الحقيقة رؤية واقعية مادية يمكن أن يقدم دليلاً

لإثباتها؛ لأنها تتحقق على المستوى الروحي الشفيف(٣٠)، وها هو ذا الصوفي يرى الله عياناً فيذوق حينها حلاوة الوصل، ويظل تواقاً لمزيد من ذلك، ثم ينتقل النص إلى عالم من الموجودات الحسية التي تبدو العلاقات بينها غير واضحة، ولم نعد ندرك سر الرباط الذي يجمعها، فإن كان الأمر مسوغاً لمن ذاق خمر الوصل أن يظل في توق لحلو النبيذ، فما المعاني التي تحققها المعطيات المادية الأخرى؟ ما دلالة الروابي والقارة الخضراء؟ هل هي قارة حلم جديد أم قارة أسطورية؟ إنها قارة خضراء دائمة العطاء والخير، تفارق العالم القاحل، فإن كانت كذلك، فما العلاقة التي تربطها بالعناصر الأخرى؟ من مثل المطاط والعاج وطعم الزنجبيل؟ هل المطاط عنصر دال على الصناعة، ويمكن أن تنتقل الأمة إلى عصر الصناعة إذا ما استخدمته؟ ربما يكون هذا التوجيه مقبولاً، لكنه يفتقر إلى دليل، وكذلك لا يوجد خيط سري يوفق بين القارة والعاج وطعم الزنجبيل، قد يكون لهذه العناصر دلالة النقاء، فالقارة جديدة لم تطأها قدما عبد من قبل، والمطاط عنصر صناعي لكنه مازال على بدائيته ونقائه؛ لأنه لم يحوّل بعد، ولم تتدخل فيه الأيدي الآدمية، وكذلك الأمر في العاج وفي طعم الزنجبيل، والشاعر تواق إلى كونٍ لم تتدخل فيه الأيدي الملوثة فتلوثه أو تخرجه عن نقائه، خصوصاً أن الشاعر يتسلح بالأسطورة لبناء مدينة الحلم لديه، والطاقة الأسطورية ترتبط بالحلم البدئي الذي يسعى لإعادة صياغة الحياة على نحو جديد(٣١) متمرد على الشروط الموضوعية التي تلقي بمحدداتها على الإنسان، ولا تترك له فرصة للانفلات أو الفرار.

وبعد، فإن هذه العناصر لا تقدم آلية لربط بعضها ببعضٍ، مما يجعلها تشكل عقبة في وجه التأويل؛ لأن فهم المدلولات، وتقدير الروابط التي تجمعها يمثل أمراً بالغ الأهمية، ويصدق على هذا رأي بروكس بشعر إيليوت حين عدّ الانقطاع المتكرر فيه تكنيكاً من تكنيكات الشعر المعاصر، لأنه يمثل تبديداً ونشراً لمتجاورات لا يتأتى تحليلها بيسر، ويترك حينئذٍ أمر البحث في روابطها الداخلية للقارىء نفسه(٣٢)، مما يمنح المتلقي فرصة ثمينة للتأويل، وتوجيه النص متسلحاً بطاقته الذاتية، ومتحرراً من قيد القصدية

المودعة في النص، ويهيئ له مجالاً للمشاركة في إنتاج النص على النحو الذي يراه سليماً ومتسقاً.

* * *

تفضي القضية السابقة بنا إلى الوقوف عند إشكالية لصيقة بها، تتأتى من التحول الحاد الذي تفرضه على الشاعر رغبته في إنجاز النص الشعري الأسطوري، إذ تأتي العلاقات القائمة بين التراكيب في النص على نحو غير متسق، ويخالف ما ألفته الأسماع سالفاً، وما اعتاد القارئ على تلقيه في النص الشعري العادي، إذ تميل التراكيب إلى الاتكاء على التحول الحاد، بحيث يواجه المتلقي خيبة توقعية، كلما توهم أنه يدرك ما سيأتي من السياق أو يتوقعه، وتتجلى هذه التحولات على صورة الغياب والحضور أو الموت والحياة إلى حد يستحيل النص معه إلى شكل قريب مما يسمّى في النقد الحديث بالفانتازيا، وقد مهر البياتي في مثل هذا البعد، ويقاربه أدونيس على مستوى الشعر الحديث، ولعل صبري حافظ قد أدرك هذه السمة التحوّلية لدى البياتي حين وصف الصورة البياتية بأنها متوهجة بالحركة لما يكتنفها من «عنف وقوة وخديعة ووحشية ورقة في آن»(٣٣)، ورأى أن «عنف الحركة في الصورة وجمالها الوحشي ليسا شكلها. . . ولكنهما أيضاً محتواها»(٣٤)، ولعل هذا المنحى العنيف في التحول جاء بسبب التشكيل الأسطوري الذي غامر البياتي بإنجازه على مدى زمني طويل، فالأسطورة تتخلّق في النص متكئة على التحولات والمفاجآت والانعطافات الحادة، ومن الأمثلة الدالة في هذا الباب قول البياتي:

كلما نادتك عشتار من القبر ومدّت يدها

ذاب الجليـد

وانطوت في لحظة كل العصور

وإذا بالميت المدرج في أكفانه يصرخ كالطفل الوليد(٣٥)

تقوم هذه القصيدة التي اجتزئت الأبيات السابقة منها على تجربة (أورفيوس) وهبوطه إلى العالم السفلي بحثاً عن (يوريديس) التي تخطفها الموت، فبذل كل وسائله لإقناع آلهة العالم السفلي كي تعيدها معه حيّة، غير أن تجربته انتهت بإخفاق ذريع(٣٦)، يزاوج البياتي بين عدد من الأساطير والموروثات في النص من مثل المجوس وانتظارهم المسيح، وعشتار وتموز، لما في هذه الأساطير من دلالات طيبة٠ وعشتار في النص السابق نموذج آخر ليوريديس، وهي صورة للأمة التي غمرها تراب قبر حضاري، لكنها إذا ما استيقظت أعادت معها الحياة للعناصر المحيطة كلها، وما يهمُّ هنا أن نراقب التحولات على مستوى النص، فالجليد الذي تراكم فوق قبر الأمة آلاف السنوات يذوب فور سماع صوت عشتار، وتنطوي مع إفاقتها عصور التخلف والانحطاط، أما من مات وأدرج في أكفانه فإنه يستحيل طفلاً يبشر بالحياة والمستقبل، إن النص بتحولاته من مستوى التعبير عن الموت إلى مستوى التعبير عن الحياة، يخلق تحولات فجائية، تؤهله لاستيعاب المنطق الأسطوري المتكىء على التحولات غير المتوقعة، لكي يغاير النص القائم على التعبير عن معطيات ذات صلة وثيقة بالواقع، مما يجعل لغة النص أقرب إلى المنطق الذي يعبر ذلك النص عنه٠

إن النظر إلى مثل هذا النص على مستوى الألفة المعتادة التي نستقبل بها النص الشعري قد يضللنا ولن يفضي إلى فهم صحيح، ولا بدَّ للمتلقي أن يعدّل آلياته الاستقبالية في مواجهة نصوص على هذه الشاكلة، لاستيعاب التحولات التي تنقل النص لاستيعاب البعد الأسطوري الذي يسعى الشاعر إليه٠

ولنتوقف عند نموذج آخر من شعر محمد جميل شلش، يقول:

أخرج من معطفه

صورة هذا الوطن الكبير

راوده حلم

تناول القلم

رسم

ثلاث شمعات، على أبواب

خارطة الغربة والتجواب

أشعل عودين من الثقاب

وأوقد الشموع

وصاح:

«يا جموع

توحدي

فاحترق الورق

واحترقت احلام دونكيشوت»(٣٧)

اقترنت شخصية دونكيشوت ببعد دالٍ على ضياع الجهد، والبطولة المدّعاة التي تمارس في غير مجالها، وعنوان النص الذي أخذت منه هذه المقطوعة هو (دونكيشوت) هذا الشخص كان يصارع طواحين الهواء وها هو ذا يصارع القوى الطاغية في العالم العربي وهو مستلقٍ على سريره، ويحاول توحيد جموع الأمة دون أن يبذل في سبيل ذلك جهداً حقيقياً إذ يوقد ثلاث شمعات ويصيح بالجموع ان تتوحد، ومثل هذا الفعل لا يجدي في انجاز حلم صاحبه، لأنه يعلم أن فعله أضغاث أحلام تتحقق على الورق ولكنها لا ترى النور، وعلى الرغم من أنها أحلام دنكيشوتية فإن ما يتحقق يناقض تلك الأحلام، ففور صياحه بالجموع أن تتوحد كان المتحصل لديه احتراق الورق، لقد بنيّت الصورة على نمط من التحول الحاد الذي يقفز من النقيض إلى نقيضه.

الرمز الشعري

ثمة إشكالية أخرى ذات ارتباط وثيق بلغة الشعر الحديث، تقوم على فهمنا للسياق الترميزي عند الشاعر وما يحدثه الرمز من إعاقة في الاستقبال والتأويل.

لقد تعددت الحقول التي عاد الشعراء إليها في سعيهم لاستحضار رموزهم، فبعضها مستمد من التاريخ، وبعضها من الحقل الأسطوري، وبعضها من الحقل الديني، ومنها ما هو مبتدع يستحضره الشاعر من الرمز اللغوي المتداول، وتأتت إشكالية التأويل في هذا الأمر من جوانب عدّة سترصد الدراسة وجوهاً منها:

أولاً: كثافة الرموز واحتشادها في النص:

يجنح بعض الشعراء إلى التزيّد من الرموز في شعره، ويصبح نصه ميداناً لاستعراض ثقافته مما يقود إلى إجهاض دلالات الرمز بسبب المجاورة الرمزية، ويضيق الفضاء النصي الذي يضيئه كل رمز من الرموز، ويطفئ إشعاع الرمز لانتهاء فاعليته بسبب إشعاع الرمز المجاور له، فلا يكاد الرمز يأخذ بعض مداه في النص حتى يفاجئه الرمز اللاحق فيطفىء إضاءته وينهي دوره، والأمر نفسه فيما يخص المتلقي، إذ لا يكاد المتلقي ينتهي من استقبال الرمز الأول وتوظيفه ضمن سياق التلقي، حتى يفاجأ بالرمز الآخر يطل بوجهه من ثنايا النص، فيغتال فرصة استيعاب الرمز الأول؛ لأن المجال قد ضُيق عليه. وقد عُدَّ السياب النموذج الأبرز في مثل هذا المنحى، إذ وصف بأنه يحشد الرموز في نصه بهدف استعراض ثقافته، مما جعلها تقف حاجزاً بينه وبين القارئ، وقد صرح بعضهم محتجاً على مثل هذه الإشكالية، فقال: «حتى الإنسان المثقف يجد حرجاً في كثير من الأحيان أو حاجة إلى البحث حتى يفهم قصائده»(٣٨)، وستتوقف الدراسة عند نموذج دالٍّ من شعر السياب، يقول من قصيدة «المومس العمياء».

وتفتحت، كأزاهر الدفلى، مصابيح الطريق

كعيون ميدوزا تحجر كل قلب بالضغينـــة

وكأنها نذر تبشر أهل بابل بالحريـق (٣٩)

يقدم النص صورة ليلٍ مرعبٍ، إذ تتفتح مصابيح الطريق، ويفترض بها عندئذٍ أن تشيع الضياء والطمأنينة في نفوس الناس، لكنها تؤدي دوراً يختلف عمّا يتوقعه المرء منها خارج النص، لأنها تبدو كعيون ميدوزا التي تحجر كل قلب بالضغينة، إن ورود رمز (ميدوزا) يشكل بحدّ ذاته عقبة استقبالية، وذلك بسبب غرابته على المتلقي، وقد اضطر الشاعر إلى تفسيره في حاشية النص، فوصف (ميدوزا) بأنها أسطورة يونانية تحوّل عيناها كل شيء تقع عليه حجراً، وهذا يستدعي منا أن نؤول النص بناءً على هذا الفهم، فهل تحيل أضواء الليل قلوب الناس حجارة؟ أي أن ليل المدينة الجديدة خالٍ من العطف والرحمة؛ لأنها أصبحت ميداناً للرعب والمنفعة، وهذه المرأة العمياء جزء من غذاء النفعيين، فمن هي ميدوزا في الواقع المعبر عنه؟ هل نجد لها مدلولاً؟

يتبع ذلك رمز جديد ينهي دور الرمز الأول، ويشغل المتلقي عنه، هو رمز بابل، من بابل هنا؟ هل هي بغداد؟ أم العراق كله؟ ثم تتلاحق رموز أخرى لا تترك للرمزين السابقين فرصة التمدد والإضاءة، بحيث يحيل هذا التلاحق الرموز الشعرية إلى ما يشبه الرموز اللغوية البسيطة، ثم يُتبع ذلك، قائلاً:

من أي عشٍّ في المقابر دفَّ أسفع كالغراب؟

«قابيل» أخف دم الجريمة بالأزاهر والشفوف(٤٠)

لقد اتكأ الشاعر هنا على رمزين مهمين وهما : قابيل الذي قتل أخاه، فحار في الوسيلة التي يخفي بها جسده، والغراب الذي دله على الوسيلة التي بحث عنها، ثم تتلاحق رموز أخرى في بقية النص.

من هؤلاء العابرون؟

أحفاد «أوديب» الضرير وورارثوه المبصرون

جوكست أرملة كامس، وباب طيبة ما يزال

يلقي «أبو الهول»الرهيب عليه من رعب ظلال(٤١)

يحتفل هذا الجزء برموز أسطورية مأخوذة من أسطورة أوديب، من مثل جوكست وأبي الهول وطيبة، وهذه الرموز تحتاج إلى أن تفهم وفق دلالات رمزية، لأنها دوال شعرية تهدف إلى تقديم مدلولات، والشاعر يراكمها في النص على نحو يغتال إشعاعها ووهجها حين أحالها صوى لغوية تنتهي فاعليتها فور حضور التالي منها، وقد تحولت عبئاً ثقيلاً على المتلقي لعدم اكتمال فرصتها وأدائها لوظيفتها التي تسّهل عليه تأويلها واستيعابها وتنسيق العلاقات بينها لتسهم في فهم النص كله.

ولا يقتصر هذا الأمر على السياب وحده، فالبياتي يعنى بمراكمة الرموز وحشدها في النص الشعري. ولعلنا لا نجد صعوبة في التقاط نموذج من شعره يصدق على هذا المنحى، يقول من قصيدة (الوريث)

يجفُّ في عيون بوذا النور

تنقطع الجذور

وآخر السلاله

حفيد هوميروس في مدريد

يعدم رمياً بالرصاص، إرم العماد

تغرق في ذاكرة الأحفاد

مات المغني، ماتت الغابات

وشهريار مات(٤٢)

تمثل هذه القصيدة جزءاً من ديوان / قصيدة طويلة/ هو «الذي يأتي ولايأتي» والوريث هنا هو إنسان هذا العصر، والعلاقة بينه وبين أصوله منقطعة، وها هو ذا (بوذا) تجف الحياة في عينيه، وإن كانت دلالته المعاصرة غير واضحة؛ لأن الشاعر لم يتركه ليأخذ مداه كاملاً في النص بحيث يكتسي بالسياق الشعري الذي يساعد في اكتماله وإشراق دوره، إذ سرعان ما يفاجأ المتلقي بظهور رمز جديد هو هوميروس، فمن يمثل هوميروس، ومن حفيده؟ هل هو المواطن الإسباني الذي كان وقوداً للحرب الأهلية المحتدمة هناك، لوركا مثلاً؟ إضافة إلى أن دخول رمز إرم العماد على النحو السريع الذي نراه ينهي إشعاع الرمز السابق، فمن تمثل إرم العماد؟ لقد كانت في الماضي عنواناً لإنجاز الأمة في فترة من الزمن، ونموذجاً للحضارة العربية في لحظة تفوق نادر، وهاهي الآن تضيع من ذاكرة الوريث، فمن يقصد بإرم العماد قديماً؟ وهل ظلت ضمن دلالاتها الماضية أم رمزت إلى شيء يحتاج منا أن ندركه وندلّ عليه. وسرعان ما يفاجئنا بعد ذلك رمز شهريار، وهو رمز يختلف عن الرموز السالفة، فكيف نستقبله ونوظفه؟.

ولعل تكثيف هذه الرموز، وتلاحقها، واختلاف دلالاتها يجعل استيعابها وتوجيهها في خدمة النص كله أمراً في غاية الصعوبة. لأننا لم ندرك العلاقة التي تجمع (بوذا) المصلح الهندي، و(هوميروس) الفيلسوف اليوناني، و(إرم ذات العماد) المدينة السامية القديمة، و(شهريار) بطل ألف ليلة وليلة وفق سياق واحد. هل قصد واقعاً عربياً فقد فيه الإنسان صلاته بتراثه الوضاء؟ أم تراه قصد واقعاً إنسانياً عاماً ودليله أنه استحضر رموزاً من ثقافات إنسانية شتى؟

لعل تلاحق هذه الرموز، وتلاصقها في النص كان سبباً في اغتيال دورها وإشعاعها، وصعّب علينا توجيهها ووضعها في سياقها الحقيقي من الفهم والتأويل.

ثانياً: غرابة الرمز المستحضر

لعل اتكاء الشعراء على الثقافات الأجنبية، واستحضارهم رموزهم من تلك

الثقافات قد جعل الرمز المستحضر غريباً على المتلقين، لاجتلابها من مصادر لم يألفها القارئ، وقد سمى كمال خير بك هذا الملمح (جدة الشخصية) قياساً إلى التراث العربي الذي أصبح مألوفاً للناس، والذي اعتاد المتلقي عليه، وقد تأتت غرابة الرمز أيضاً من الظلال الإضافية التي شحن بها الرمز بعد بعث الروح فيه من جديد على أيدي الشعراء، مما أسبغ عليه ملامح جديدة لم تكن متصلة به من قبل، وهذا الأمر يجعل فهمه واستقباله أمراً صعباً(٤٣).

ويهدف استحضار الشعراء للرمز الشعري إلى تقديم وظيفة إشعاعية في النص، إذ إننا فور قراءتنا له، نستدعي من ذاكرتنا ما يقترن به من ظلال وإيحاءات ودلالات، وقد يتجاوز الأمر ذلك إلى مستوى استحضار مرحلة تاريخية كاملة مقترنة به، فرمز من مثل (الحجاج) يستدعي في الذاكرة قصصاً كثيرة من مثل ولايته على العراق، وخطبته المعروفة، وقصته مع ابن الزبير، وحصاره للكعبة... مما يجعل الرمز الشعري ولا سيما التراثي منه مختلفاً عن الإشارة، أو العلامة اللغوية، حتى لو طورها الشاعر فحملت شخصية الرمز الشعري، بعد أن شحنها الشاعر بمعانٍ وايحاءات إضافية.

وتتأتى إشكالية الرمز هنا حين يستحضر من مجال غريب على المتلقين، فيعجزون عن استدعاء إطاره ومتعلقاته وظلاله، مما يكبح جماح التلقي لديهم، ويتحول عاملاً معيقاً، بدلاً من أن يكون عامل توصيل وإنارة وفق ما ذهب إليه (ريتشاردز) حين رأى أن المشترك المعرفي الذي يتحصل بين المبدع والمتلقي يجعل الالتقاء بينهما ميسوراً، ويحقق التوصيل على نحو أسهل مما لوكان المشترك المعرفي ضئيلاً(٤٤)، والرمز أحد العناصر التي قد تكون من باب المشترك المعرفي فتسهل التوصيل، وقد تكون انقطاعاً معرفياً فتحبطه وتحول دونه.

لنتوقف عند نموذج من شعر البياتي، حيث يقدم رمزاً مقترناً بمدينة ايطالية هي (روما) مما جعله غريباً إلى حدٍ بعيد، إذ يقول:

وقفنا بجوار عمود النور، وكانت «روما تبحث عن روما»

ناديتك ألبرتي(٤٥)

ويقول في موقع آخر من النص نفسه:

وقفنا : ناديتك : ألبرتي!

فأجاب : الطفل -الرجل - الشعر

وكانت روما تبحث عن روما في منشور سرّي(٤٦)

ويتكرر اسم روما مراتٍ عدة في أجزاء أخرى من النص، مما يجعل معرفة سرّها أمراً مهماً، ولا سيما في علاقتها بألبرتي، وقد أدرك البياتي - كما يبدو- غموض هذا الرمز، وغرابته على المتلقي العربي، فاضطر لإضاءته في آخر الديوان تحت ما سماه بالهوامش، فوصف (ألبرتي) بأنه شاعر إسباني، قضى جزءاً من عمره منفياً في الأرجنتين، ومازال يقضي بقية منفاه في روما(٤٧)، وهذه الإضاءة جعلت الرمز واضحاً الآن، غير أن الأمر في غياب مثل هذه الإشارة سيخلق إرباكاً وهزة استقبالية، وقد ينحرف بالتأويل إلى مقاصد تغيّر طبيعة النص ورسالته، ومثل هذا المنحى يكثر في شعر البياتي، إذ يعمد إلى رموز لم تنل حظاً من الألفة والحياة في الذاكرة العربية ويوظفها في نصه من مثل، لارا، وأوفيليا وكاترين...

ولا يقتصر مثل هذا الأمر على البياتي وحده، إذ نجده عند شعراء آخرين ندرس نموذجين من شعرهم، الأول من شعر شوقي بزيع، يقول:

إلى نيكولاس غيين

أيها العاشق من أنت

ومن اغراك بالموت البطيء؟

لم تكن تعرف سر النار في البذرة

أو تسمع همس العشب

في

قلب الحصاه(٤٨)

ترد هذه المقطوعة جزءاً من قصيدة عنوانها (قصائد حب إلى كوبا)، وعلى الرغم من أن القصيدة كلّها تتغنى بكوبا ونضالها، وهو نضال معروف لدى شعوب العالم الثالث إلا أن هذا الرمز لا يبدو مألوفاً لدى الناس، فمن هو نيكولاس غيين؟ وما علاقته بكوبا وكيف يتيسر للمتلقي العربي أن يؤول النص دون معرفته، لذلك اضطر الشاعر نفسه إلى تفسير هذه الشخصية في الحاشية فقال عنه: شاعر كوبا الوطني، إن غياب هذه الحاشية يبقي الرمز غامضاً وغريباً ويصبح عقبة استقبالية تحول دون التوصيل الصحيح.

أما المثال الثاني فانه من شعر محمد جميل شلش، يقول من قصيدة عنوانها «أغنية العاشق دون بيدرو»:

فانظري يا ماريانا

اي إيقاع يجوب الأرض

محمولاً على جنح هوانا

أنظري الحب

إلى أي الذرى

رفع العاشق: بيدرو ماريانا(٤٩)

من يكون بيدرو، ومن تكون ماريانا؟ إن من ينظر في النص سيجد إشارات إلى إسبانيا من مثل «لحن دافىء اندلسي، غرناطة»، لكن يصعب على المتلقي الذي لا يعرف تاريخ إسبانيا الحديث معرفة تفصيلية دقيقة أن يفسر هذا النص ويفهم هذين الرمزين إلا إذا اطلع على الحاشية النثرية التي أتبعها الشاعر للنص وأشار فيها إلى أن دون بيدرو هو زعيم الثوار الأسبان في سبيل الأفكار الجمهورية، وأن ماريانا بينيدا هي فتاة أندلسية من غرناطة قتلت في السابعة والعشرين من عمرها حين قبضت عليها السلطة وهي تطرز شعار الجمهورية على علم، وذلك الشعار هو: عدالة، حرية، ومساواة.

لعل هذه الأمثلة تكشف دون ريب أن الاستعانة برموز لم تنل حظاً واسعاً من الشهرة والاتفاق على مدلولاتها تصبح عقبة استقباليه وتقف حجر عثرة أمام التأويل وتحدث إشكالية في التوجيه.

ثالثاً: انحراف الرمز التراثي عن دلالاته الأولى:

يقوم هذا الجانب على انحراف الرمز التراثي عن دلالاته وصورته المتشكلة، إذ يعمد الشاعر إلى بعض الرموز من مثل (عمر) أو (علي)فيحمله دلالات تضاد ما وقر في أذهان الناس عنه، وفي العادة تقوم آلية استثمار الرمز على استغلال السمات الموحية فيه، وتوظيفها للتعبير عن قضايا معاصرة، ومثل هذه الرموز إذا ما وردت في النص تستدعي معها ثقافة كاملة اقترنت بها في الماضي، مما يجعل الرمز وسيلة توصيل بين المتلقي والنص، عندما يستحضر المتلقي تلك الصورة المتكاملة المعروفة عن الرمز فور وقوع نظره عليه، وعندها يصبح الانحراف عن تلك الدلالات إشكالية قد تنحرف بالتأويل عن المقاصد أو الرؤى المبتغاه، ومثل هذا المنحى يبدو كثير الدوران في شعرنا الحديث، ولعل بعض تلك التوظيفات لا تحدث إشكالية وذلك لبساطة الرمز وسهولة النص نفسه، في حين أن بعض التوظيفات تحدث إشكالية واسعة، قد تصرف النص إلى مقاصد أخرى إذا ما كانت النصوص غامضة ودرجة الانحراف بعيدة.

يوظف أمل دنقل رمز (الصقر) في ديوانه الأخير «أوراق الغرفة ٨» ويرتبط الصقر في ثقافتنا بتصور محدّد، فهو طائر قريب من نفسية العربي لعلاقته بالصيد، زيادة على أنه يمثل حالة متحدية قادرة على الإنجاز، وقد تطور هذا الرمز في تراثنا ليطلق على أحد المشهورين وهو عبدالرحمن الداخل، الذي لقب بصقر قريش، لما عرف عنه من مضي عزيمته وشجاعته، فقد فرّ من قبضة العباسيين حين رأى أخاه الصغير يقتل أمام ناظريه على الشاطئ الآخر من نهر الفرات، فبلغ الأندلس، وماهي إلا فترة وجيزة وإذا به يؤسس دولة الأمويين هناك، إن استحضار النص لرمز الصقر يستدعي بالضرورة ما علق

به في ذاكرة الثقافة العربية والوجدان الجمعي، غير أن الشاعر يقلب دلالات الرمز فقد وظفه للدلالة على الهزيمة والتخاذل، فالشاعر قد انتزع رمزه من كهفه الذي انغلق عليه زمناً طويلاً، وقدّمه متخففاً من ثقل المعنى الذي حمله طوال العصور الماضية، مما جعله مختلفاً عن دلالته المتواطأ عليها بين مستهلكي هذا الرمز وعارفيه(٥٠)، إذ بدا صقراً مهزوماً يتسرب الوطن من يديه دون أن يفعل شيئاً، يقول :

وقف الأغراب في بوابة الصمت المملّح

يشهرون الصلف الأسود في الوجه سلاحاً

ينقلون الأرض : أكياساً من الرمل

وأكداساً من الظلّ

على ظهر الجواد العربي المترنح

ينقلون الأرض ...

نحو الناقلات الراسيات -الآن- في البحر

التي تنوي الرواحا(٥١)

أمام هذا العجز الذي يبديه الصقر، لا يجد الشاعر بدّاً من أن يعلن إحساسه بالعار، مما يجعله يبحث عن فرصة الموت قبل أن يتحول على شاكلة الصقر الجديد:

عم صباحاً أيها الصقر المجنح

عم صباحاً

سنة تمضي، وأخرى سوف تأتي

فمتى يقبل موتي ...

قبل أن أصبح - مثل الصقر-

صقراً مستباحا(٥٢)

لا مندوحة لنا من مواجهة أسئلة النص، فمن هذا الصقر؟ هل قصد شخصاً محدداً في الأمة أم قصد أبناء الأمة جميعهم؟ وإن كان قد قصد أحدهم، هل أراد أن يقول كان هذا صقراً وأصبح الآن صقراً مستباحاً؟ لم اختار الصقر للدلالة على العجز؟ أليس من الأفضل أن يختار رمزاً مهزوماً بدءاً، من مثل أبي عبدالله الصغير آخر ملوك العرب في الأندلس -مثلاً- بدلاً من أن يقلب دلالات الرمز؟ إن قلب دلالات الرمز أوحت بمرموز إليه كان يحمل من السمات الطيبة ما يوازي سمات الصقر الإيجابي، ومن ثم تحول فيما بعد وأصبح صقراً مستباحاً؟ وقد تأتت الإشكالية من الفجوة التي خلقتها المفارقة القائمة بين الصورة التي وقرت في أذهاننا عن الرمز سابقاً، وهي صورة إيجابية بطبيعة الحال، والصورة الجديدة التي يتوجب علينا أن نعيد تكوينها عنه حاضراً، وقد تأتت الصورة الجديدة من انحراف الرمز عن دلالاته المعروفة من قبل، ولعل هذا المستوى من الانحراف يظل معقولاً لإمكانية توجيهه، ولسهولة النص الشعري وقرب مأتيه. وسنتوقف عند نموذجين آخرين يبدو الانحراف فيهما أبعد، الأول منها من شعر سامي مهدي، يقول من قصيدة بعنوان «خبر لديك الجن»:

رأيت ابنتي في حلب

خرجنا إلى السوق

كانت معي

فلما اشتريت لها دفتراً أنّبتني

وقالت : أما كان أن تشتري خنجراً من ذهب(٥٣)

تتجلى مظاهر الانحراف الرمزي في هذا النص من جوانب عدة، أولها أن التي قاسمته آفاق التجربة الماضية هي حبيبته ورد -زوجه-، في حين أن الشاعر المعاصر يغير الرموز الواردة في التجربة الأولى، إذ يستبدل ابنته بحبيبته، فمن تمثل الابنة الآن؟ وهل هناك دواعٍ ملحّة لمثل هذا التغيير، بحيث يصعب التلقي والفهم، إلا إذا أعمل يده مغيراً

في بناء الرمز المتشكل من قبل؟ وهل تحمل الابنة دلالات مختلفة تعجز الزوجة عن حملها في النص إذا ما بقي الرمز على وضعه السابق؟.

أما الجانب الثاني فإنه يتجلى في اختلاف الرغبات، لأن ورد سابقاً لم تكن حريصة على شراء خنجر مهما كان نوعه، فلمَ تسهم الآن في استحضار وسيلة القتل بنفسها؟ وإن كانت قديماً قد اقترنت بأمر جعل استخدام الخنجر مسوغاً -الخيانة- فما الذي اقترفته الآن بغض النظر عن موقعها، سواء كانت ابنة او زوجة؟ وهاهي تحرص -في الحاضر- بنفسها على شراء وسيلة الموت/ الخنجر/ الذي كان مصيرها مقترناً به:

قتلت ابنتي في حلب

لقد كان في يدها وردتان

وآخر ما كان في حجرها دفتر

ورغيف

وفي صدرها خنجر من ذهب(٥٤)

ما الذي أراد الشاعر أن يعبّر عنه في نصّه؟ وهل كان تبديل الرموز عاملاً مساعداً في توصيل التجربة؟ أليس من الأفضل أن يصوغَ الشاعر تجربته دون الاستعانة بتجربة ديك الجن التي انحرفت عن دلالاتها؟ وهل لتشابه المكان / حلب/ قديماً وحديثاً دلالة ما، أي هل أراد أن يعبّر عن موقف معاصر تمثل حلب جانباً مهماً فيه؟

لنتوقف عند نموذج آخر من قصيدة عزالدين المناصرة، وعنوانها «امرؤ القيس يصل فجأة إلى قانا -الجليل» يقول :

وليكن واضحاً أنهم أجبروك على الطاولة

أن تقول الذي لا تريد

وليكن واضحاً أن قلبك ينزف دمعاً

وأنت تمجد عرش يزيد(٥٥)

إن ذكر اسم (يزيد) يذكرنا باسم الخليفة الأموي يزيد بن معاوية، فقد كان صاحب عرش لم يحصل عليه بجدارته وإجماع الأمة، ولكنه حصل عليه بدهاء والده، ولهذا السلطان عاصمة هي دمشق، فمن يناظره في عصرنا الحاضر؟ أقصد الشاعر عرشاً وحاكماً محدداً في زمننا؟ ما العلاقة التي تربط امرأ القيس ويزيد قديماً، فهما ابنا عصرين مختلفين؟ لقد انحرف الشاعر برمزه -امرؤ القيس- وحمله موقفاً جديداً للتعبير عن قضية معاصرة لم يكن الرمز مؤهلاً لحملها، فبدا وكأنّ الشاعر قد وقع على أخبار لم يقدّر للناس أن يطلعوا عليها من تجربة امرئ القيس الحقيقي، ولعل مدلول هذا الجانب في عصرنا الراهن غير واضح، فهل أراد المناصرة أن يقول بأن الفلسطيني قد اضطر للجلوس على الطاولة متنازلاً عن حقه بضغط من العرب أنفسهم، ويتمثل ذلك في استحضار رمز عربي هو يزيد؟ الا يبدو أن الشاعر قد ضللنا حين أكسب شخصية امرئ القيس بعض ملامح شخصية الحسن بن علي بن أبي طالب حين تنازل الأخير عن الخلافة لصالح معاوية، ثمّ آلت فيما بعد ليزيد، ولكنه -الشاعر- لم يصرح بترميزه بالحسن، وإنما أسبغ ملامحه على الرمز الأساسي في النص وهو امرؤ القيس، وهذا يثير تساؤلات منها: لِمَ لم يلجأ إلي رمز الحسن مباشرة وصراحة بدلاً من أن يكلف نفسه مغبة الانحراف بالرمز الأول؟ لقد خلق انحرافه بهذا الرمز إشكالية؛ لأن المتلقي لا يستطيع أن يستحضر مع الرمز ملامح من شخصية أخرى لا تربطهما أي رابطة، إذ سيشغل بالرمز وملامحه، ويبحث عن توجيهاته للتجربة المستدعاة مع الشخصية، وقد لايتنبه إلى أن الشاعر قد استعار ملامح شخصية أخرى وألبسها لرمزه.

لعل انحراف الرمز وتمرده على ملامحه الأولى يبدو ظاهرة عامة في شعرنا الحديث، ولعلنا لن نبرئ شاعراً واحداً من شعراء الحداثة العرب من اقتراف هذه الآلية، ولعله من الضروري الإشارة إلى أن البحث لا يعيب على شعرائنا تصرفهم بالشخصية وإخراجها عن ملامحها التي عرفت بها؛ لأن هذا التصرف يحقق للرمز تنويعاً على المستوى الفني، ويعطيه فرصة أفضل ليظل مصدراً دائم الفاعلية، ويحميه من أن

يُستهلك على ألسنة الشعراء، ويخرجه من دائرة النمطية التي تهدده، غير أنه لا بد من الإشارة إلى أن الانحراف بالرمز بعيداً عن ملامحه قد يحيله عقبة كأداء في وجه التلقي السليم، لأن المتلقي يظل يدور في دائرة الرمز ومعروفه الثقافي وظلاله التي علقت به من قبل، وقد لا يتبادر إلى ذهنه أن الرمز قد ابتعد كثيراً عن ملامحه، واكتسى حلة أخرى لم يألفه المتلقي بها٠

وبعد، فإن لغة الشعر الحديث تحتفل بإشكالات كثيرة قد لا يتسنى لهذه الدراسة أن تلاحقها، منها ما أسميته في الفصل السابق بالتعمية المتأتية من عدم وضوح الرؤية لدى الشاعر أو من طغيان اللاشعور عليه، ولم أرد أن أوردها هنا حتى لا يكرر العمل نفسه، ومنها ركاكة اللغة وعدم إفضائها إلى مدلولات، بحيث يصعب اصطناع الروابط بين أجزاء النص وعناصره، وقد تجاوزت الدراسة عن ذلك؛ لأن عنايتها انصبت على النصوص الناجحة، وعلى تجارب الشعراء الذين حققوا موقعاً شعرياً حقيقياً٠ ومنهاكذلك، الجنوح إلى التراكيب العامية، فقد أدخل بعض الشعراء ضمن سياقهم الفصيح بعض المقطوعات المستحضرة من أناشيد العامة وغنائهم، أومن بعض العبارات النثرية، وورد ذلك في شعر ممدوح عدوان(٥٦) والمنصف المزغني(٥٧)، وأعتقد أن البحث في هذا البعد مثير لإشكالية على مستوى آخر، هي جدية العمل الذي يتسم بهذا الملمح أو عدم جديته فآثرت عدم التعرض له هنا٠

ولعل فيما عالجته الدراسة ما يكفي لإثارة الانتباه إلى أن الشعر الحديث يمثل حالة مختلفة عما ألفناه في الشعر القديم، فقد أصبح النص الشعري مفتوحاً على احتمالات وتوجيهات وتأويلات لاحصر لها، مما حقق للنص مزيداً من سماته الشعرية المتكئة على اللاتجانس والغموض والتشتت والرمزية، وهي سمات أقل تحققاً على مستوى الشعر العربي القديم، وقد أحدثت هذه السمات مزيداً من الاشكالات التأويلية، وأصبحت - في أحيان كثيرة- حجر عثرة أمام تلقّي النص وفهمه وتأويله، ويمكننا أن نعزو إليها جانباً مهماً من إعراض الناس عن الشعر وعدم حرصهم على سماعة وحفظه وإنشاده٠

الحواشي

١- اسماعيل (عزالدين): الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٣، ١٩٨٦، ص٣٧٣.

٢- جينيت (جيرار): مدخل لجامع النص، ترجمة عبدالرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٥، ص٩١.

٣- السعافين (ابراهيم): إشكالية القارىء في النقد الألسني، من بحوث المحور الرابع: الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين، إعداد عائد خصباك، بغداد، ١٩٨٩، ص١٣-١٤.

٤- قاسم (سيزا): القارىء والنص -من السيميوطيقيا إلى الهيرمينوطيقيا- مجلة عالم الفكر، المجلد، ٢٣، ع ٣+٤، ١٩٩٥، ٢٧٩.

٥- شولز (روبرت): السيمياء، والتأويل، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٤، ص٤٢.

٦- البياتي (عبدالوهاب): تجربتي الشعرية (ديوانه)، المجلد الثاني، دار العودة، ط٣، ١٩٧٩/ ص٣٨.

٧- روثفن (ك.ك): قضايا في النقد الأدبي، ترجمة عبدالجبار المطلبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٩، ص٣٢٦.

٨- مفتاح (محمد): التلقي والتأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤، ص١٤٣.

٩- نفسه: ص١٤٣.

١٠- ياكبسون(رومان): قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨، ص٥١.

١١- فضل (صلاح):أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٥، ص٣١٠

١٢- ستروك (جون):البنيوية وما بعدها- من ليڤي شتراوس إلى ديريدا- ترجمة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٠٦،الكويت، فبراير، ١٩٩٦، ص١٤٠

١٣- كوهن (جان):بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧، ص٣٤- ٣٥٠

١٤- عبدالمطلب (محمد):ظواهر تعبيرية في شعر الحداثة، «الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين»، المحور الرابع، بغداد، ١٩٨٩،ص١٥٩٠

١٥- درويش (محمود):ديوان (أحد حشر كوكباً)، دار الجديد، بيروت، ط١، ١٩٩٢، ص٧٨٠

١٦- جعفر (حسب الشيخ): ديوان (في مثل حنو الزوبعة)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٨، ص٢١٠

١٧- جان كوهن :السابق، ص١٨٧٠

١٨- نفسه : ص١٠٨٠

١٩- درويش (محمود): ديوان (حصار لمدائح البحر)، الدار العربية للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٦، ص٢١٦٠

٢٠- الغذامي(عبدالله): الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية)، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط١، ١٩٨٥، ص٣٦٠

٢١- ناصف (مصطفى): الصورة الأدبية، دار الأندلس، ط٣، ١٩٨٣، ص١٩٨٠

٢٢- أدونيس (علي أحمد سعيد):كتاب الحصار (حزيران ٨٢-حزيران ٨٥)، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٨٥، ص٢٣٢٠

٢٣- جان كوهن: السابق، ص١٦٣٠

٢٤- نفسه: ص١٦٨-١٦٩٠

٢٥- دنقل (أمل): الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٨٥، ص٣٩٤٠

٢٦- محمود درويش: حصار لمدائح البحر، سابق، ص٢٠٤٠

٢٧- صلاح فضل: السابق، ص١٥٣، كلام فضل مستعار من محمد العبد، اللغة والإبداع الأدبي، القاهرة، ١٩٨٩، ص١٦٣-١٦٥٠

٢٨- البياتي: ديوانه، سابق، / ٤٤١٠

٢٩- هدارة (مصطفى): النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الرابع، القاهرة، ١٩٨١، ص١٠٧٠

٣٠- الرواشدة (سامح): شعر عبدالوهاب البياتي والتراث، مطبعة كنعان، إربد، ط١، ١٩٩٦، ص١٢٢٠

٣١- نفسه: ص١١٨٠

٣٢- Culler, J: on Construction, Theory and Criticism After Structuralism, London, 1983, P: 36-38.

نقلاً عن عاطف جودة نصر، النص الشعري ومشكلات التفسير، مكتبة الشباب، ١٩٨٩، ص٤٤٠

٣٣- حافظ (صبري): مقالة بعنوان «رحلة البياتي مع النار والكلمات» من كتاب مأساة الإنسان المعاصر عند البياتي، الدار المصرية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٦٦، ص١٣٠٠

٣٤- نفسه: ص١٣٠٠

٣٥- البياتي، السابق، ص٢/ ٤٣٠، تمثل هذه القصيدة التي تتخذ من تجربة هبوط اورفيوس إلى العالم السفلي بحثاً عن حبيبته وجهاً آخر لجهد الشاعر والمخلصين من الناس في البحث عن فرصة لخلاص الأمة، وإذا كان اورفيوس قد اخفق في تجربته المعروفة على المستوى الأسطوري فإنّ جهده على المستوى الشعري لا يختلف كثيراً، فقد أنتهى بالعجز والتشوه، لمزيد من الاطلاع راجع ما كتبه محي الدين صبحي في كتابه «دراسات تحليلية في الشعر العربي المعاصر»، دمشق، ١٩٧٢، ص٥٠. وراجع سامح الرواشدة، ص١٠١-١٠٣.

٣٦- خشبة (دريني): أساطير الموت والجمال عند اليونان، المجلد الأول، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٣، ص١٤٩-١٥٥.

٣٧- شلش (محمد جميل): الأعمال الشعرية الكاملة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٩، ٢/ ٢٨٧.

٣٨- التونجي (محمد): بدر شاكر السياب والمذاهب الشعرية المعاصرة، دار الأنوار، يروت، ط١، ١٩٦٨، ص٤٦.

٣٩- السياب (بدر شاكر): ديوانه، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، ١٩٧١، ص٥٠٩.

٤٠- نفسه: ص٥١٠.

٤١- نفسه: ص٥١١.

٤٢- البياتي: السابق ٢/ ٢٤٩.

٤٣- خيربك (كمال): حركة الحداثة، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٦، ص١٧٨.

٤٤- ريتشاردز (أ، أ): مبادىء النقد الأدبي، ترجمة وتقديم مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، (د.ت)، ص٢٣٦.

٤٥- البياتي، السابق، ٣/ ٤١٠.

٤٦- نفسه: ٣/ ٤١١.

٤٧- نفسه: ٣/ ٥٤٢، يمكن العودة إلى كتاب «قصيدة وصورة»، لعبد الغفار مكاوي، عالم المعرفة، العدد ١١٩، تشرين الثاني، ١٩٨٧، الكويت، ص١٥٦، أشار إلى أنه من أبرز الشعراء الإسبان، ولد سنة ١٩٠٢، بدأ حياته رساماً تكعيبياً، ثم اتجه إلى الشعر، وانضم إلى الحركة الشيوعية، منذ سنة ١٩٣١، هاجر من بلاده إلى الأرجنتين، سنة ١٩٤٠.

٤٨- بزيع (شوقي): الرحيل إلى شمس يثرب، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٨١، ص٧٣.

٤٩- محمد جميل شلش: السابق، ٢/ ٢٩٦.

٥٠- العلاق (علي جعفر) الشاعر العربي الحديث: «رموزه واساطيره الشخصية» مقالة من الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين، المحوران الثاني والثالث، إعداد عائد خصباك، بغداد، ١٩٨٩، ص٨٣.

٥١- امل دنقل السابق، ص٤٠٢.

٥٢- نفسه: ص ٤٠٢-٤٠٣.

٥٣- مهدي (سامي): الأعمال الشعرية ١٩٦٥ - ١٩٨٥، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦، ص٩١.

٥٤- نفسه: ص ٩١.

٥٥- المناصرة (عزالدين): ديوان «لن يفهمني أحد غير الزيتون»، دار شروق، القدس، ١٩٧٧، ص١٤.

٥٦- عدوان (ممدوح): ديوان «الظل الأخضر»، دار العودة، بيروت، ١٩٨٢، انظر

الصفـــحتين: ٤٥- ٤٦، انظر كــذلك ديــوان «لا بدّ من التفاصيل» دار العودة، بيروت، ١٩٨٢، انظر الصفحتين: ٦١-٦٣.

٥٧-المزغني (منصف): ديوان «عـيّـاش»، دار ابن رشــد، عــمــان، ط٢، ١٩٨٦، الصفحات: ٤٦، ٤٧، ٤٨، ٤٩، ٥٠، ٥١، ٥٢، ٥٣.......٠

تقنيات التشكيل البصريّ

أخذ الفضاء البصري للقصيدة الحديثة (شعر التفعيلة) يحتلُّ مكانة لم تكن مهيَّأةً له في الشعر القديم (شعر الشطرين)، وقد تأتّى ذلك مما أتيح للشاعر الحديث من حرية التصرُّف بنصِّه، وهي حرّية سمحت له أنْ يستثمر الطاقات الفنية المتاحة كلَّها، ومن ضمنها الفضاء البصريّ (الشكل الطباعي)، وربما يكون لأوزان الشعر الحديث القائمة على تفاوت عدد التفعيلات في السطر الشعري الواحد، وما يمتلكه الشاعر من فرص التدوير، أثّر في استثمار هذا الفضاء، فقد تحوّل السطر الشعريّ فضاءً حراً أمامه، يملأ المساحة التي يحتاجها منه بالكلام، وهي سمة يفتقر إليها الشعر القديم، لخضوعه لنظام عروضي صارم، لا يسمح للشاعر أن يخرج عليه أو يتصرف به إلاّ ضمن حدود ضيّقة، مما جعله مقيّداً بنسق سابق على ولادة النص الشعري، وأسيراً لفضاء بصري معدّ مسبقاً، تتحكم فيه حدود البيت الواحد، مما يجعل مساحة البياض متساوية، وحدوده في القصيدة سمة ملزمة وليست اختيارية، لأنهّا منزّلة فوق الصفحة الطباعية تنزيلاً(١)، في حين نجد الشعر الحديث غير خاضع لسلطة النموذج المسبق، مما يجعل الماهيّة التي تستقر عليها القصيدة بعد اكتمالها مهمة في تلقّي النص وتأويله، إذ إن هذا الشكل يعني شيئاً ما باختلاف القصيدة عن غيرها حين يشكّلها صاحبها على نحو يراه مناسباً لما أراد أن يقدّمه فيها، فتصبح الماهيّة عندئذٍ جزءاً أساسياً من تشكيل النص ورؤيته.

ولعلّ هذه الدراسة لا تطرق باباً جديداً كلّ الجدة في شعرنا، فقد تعرّضت القصيدة العربيّة قديماً لتغيرات يمكننا أن نعدّها تنويعات في باب الفضاء البصري، ولا أحسب أنّ ذكر الموشحات والقواديسي والتشجير والتختيم(٢) أمر جديد على القارىء فهي صور لاستغلال طاقات الفضاء البصري، ومحاولة للخروج على سلطة النموذج المسبق، غير أنّ هذه المحاولات لم تنجح في تغيير مسار القصيدة العربيّة عن قنواتها المألوفة، خصوصاً أن بعض هذه المحاولات قد وقعت أسيرة الأشكال المستحدثة المحدودة الاحتمالات التي اصطنعها أصحابها لنصوصهم، مما أعادها إلى سلطة نماذج محددة

بحث منشور في مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، مجلد ١٢، ع٢، ١٩٩٧.

ولاسيما الموشحات، التي أصبح الفضاء البصري فيها محدود الإمكانات لتشابه صورها إلى حدٍّ بعيد .

أمّا الشعر الغربي فإن مهارة استثمار الفضاء البصري فيه قد أخذت مداها كاملاً، إذ كان للحركة المستقبلية والتجريبيّة دور واضح في مثل هذا التوجه، ولا سيّما مجلة المستقبلية الإيطالية (lacerba)، وكذلك تنبّه (أبولينير Apolinaire) إلى دور الأحرف وخصوصاً البارزة منها، وإلى الزخرفة الطباعية في الكتابة الشعرية (٣)، وكذلك كان (مالارميه Mallarme) من المتنبّهين إلى الخصائص الفيزيائية للكتابة، وعدَّ شكل الكلمات والحروف وصورة النص على الورق وما فيه من حذف وفراغات عناصر مهمة في استقبالنا له(٤)، زيادة على ذلك ما قدّمه (مارينتي) من قصائد مستغلة شكلها الطباعي، وتتسم بتنسيق المسافات وتنظيمها(٥)، ولا ننسى دور (كمنكز) في إكماله جهود المستقبلين، فقد وصف (جاكوب كورك) مغامراته الطباعية بأنها ناجحة؛ لأنها أسهمت في تغيير المعاني التقليدية وتوسيعها، ورأى أن جهوده هذه لا تعدُّ ألغازاً خارج النص يمكننا حلُّها وتنحيتها جانباً، ولكنها استثمار واعٍ للإمكانات اللغوية التي تسهم في تقديم النص وحمل رسالته وخدمة تجربته(٦) ولا يفوت البحث هنا أن يشير إلى جهد المدرسة الدادائية ومن بعدها السوريالية، وميلهما إلى استغلال طاقات الفضاء البصري للتعبير عن مذهبهما، ولا سيما جانب التنقيط والتوزيع والسواد والبياض(٧).

لقد زاد الفضاء البصري أهمية في الشعر الحديث أن تقنيات الكتابة قد تطورت عمّا كانت عليه من قبل، ولما يهيئه شعر التفعيلة من فرصة لاستغلال شكل النص. وقد شاعت هذه الظاهرة في الخمسينيات والستينيات، وبالغ بعض الشعراء في الانسياق وراءها، إلى الحدّ الذي جعل بعضهم يعدُّ القصيدة الحديثة شكلاً قبل كل شيء آخر(٨)، وقد عزا بعض الباحثين هذه الظاهرة في شعرنا إلى تقليد النماذج الغربية ولا سيما الدادائية، والسوريالية، الأمر الذي ساعدهم على تحطيم العبارة الشعرية التقليدية(٩)،

فتجاوزوا بذلك تقليد الغربيين على مستوى المضمون، ليحاكوهم على مستوى الشكل وتوزيع الكلمات، وطباعة النص(١٠)، فعلى الرغم من عدم إنكاري هذا الرأي، فإنني أوسّع مجال التعليل فأقول: إنّ الظاهرة قديمة- كما ذكرت سابقاً- في شعرنا، وقد وجد شعراؤنا في تلك النماذج القديمة مظهراً فضائياً يستثمرونه، زيادة على ذلك ما ذكرته من قبل، إذ إنّ طبيعة الشعر الحديث -شعر التفعيلة- . تجعل السطر الشعري كلّه مسرحاً للفاعلية، وبإمكان الشاعر أن يمدّ النص ليغطي معظم السطر -البياض-، وبإمكانه أن يضيّق السواد ليصبح جزءاً محدوداً من البياض.

لقد أصبح الفضاء البصري مهارة ذات معانٍ، وأداة مهمة من أدوات الشاعر، وقد أخذ النقد الحديث يوليها اهتمامه، لأن الشكل البصري للنص لم يبق عنصراً معزولاً يمكننا أن نحيله إلى صورة أخرى دون أن يتغيّر المعنى(١١)، ذلك أن الشعر قد تحوّل من مستوى الشفوية التي تعلي من شأن الملامح الغنائية كالمباشرة والإيقاع، إلى مستوى الرؤية البصرية التي تجعل العناصر الفضائية والطباعية من مثل الحذف والتدريج والسواد والحواشي ذات دور في استقبال النص(١٢)، وهذا الأمر أسهم في منح القصيدة ماهيتها المتحركة، وملّكها أدواتها الذاتية لتقديم التجربة على النحو المناسب،فيُقَدُّ الشكل واللغة والصورة والفضاء البصري... على نحو متناغم مع الرؤية دون زيادة أو نقصان -وفق منظور صاحب النص-.

لقد نظر النقد الحديث إلى الشكل الطباعي باعتباره «بنية أساسية من بني الخطاب الشعري الحديث، ودالاً ثرياً يوجه فعل المتلقي، استناداً إلى أدوات مفهوميّة تمكّن من دراسة شكل العلاقات، ليس بوصفه معطى ثابتاً بل بوصفه صيغاً متحوّلة، تنتظم وتشتغل على نحو يسهم في إنتاج الدلالة»(١٣)، ولذلك فإن اللغة ببعديها اللفظي والرمزي، لم تعد وحدها محور الاهتمام «وإنما باتت أشكالها وتجلياتها المختلفة، و كيفية عرضها وعلاقتها بمعمار الصفحة محط اهتمام الباحثين»(١٤) أيضاً، فإنْ كان

النص بمستواه الشفوي يحدد القيمة الصوتية ودلالاتها الرمزية، فإنه على المستوى الطباعي يحقق هذه القيمة، وزيادة عليها يحقق رمزيتها المتأتية من فضائها البصري(١٥).

لعلّ الحديث السابق يثير أسئلة مؤداها: هل يصنع كل شاعر نصه وفي ذهنه شكل طباعي ما هو هذا الشكل الذي آل إليه النص؟ وهل يعني كلُّ عنصر في الفضاء البصري شيئاً في النص، ويمكننا تأويله؟ المعتقد عندي أن معظم مظاهر الفضاء البصري تأتي مقصودة، ويعي الشاعر -غالباً- ما يصنعه، مما يجعل لهذا الفضاء دلالة ما، وحتى لو لم يقصدها الشاعر تماماً، فإن هذا الشكل ما جاء إلاّ بتأثير مقصدية في النص(١٦). وإن كنت أميل إلى عدم الانسياق وراء مهارات الشكل الطباعي المسرفة في إغرابها فإن الإسراف في إنجاز أشكال غرائبية متكئة على ذلك قد يحيل العمل إلى لعبة لا هدف لها إلاّ الشكل نفسه، وأؤيد ما ذهب إليه (هنري ميشونيك Henri Moschonic) حين رفض التطرف الذي بلغته بيانات الشعراء الفضائيين، وأشاد بالبصري المتصل بالشفوي، الذي يمكننا أن نعدّه ممارسة لغوية(١٧).

وبعد ،فإن هذه الدراسة ستصب جلّ جهدها على محاولة تأطير أبرز التقنيات الفضائية التي اصطنعها شعراؤنا، وتفسير مثل هذه التقنيات وفق وظيفتها في مواقعها، وتوجيهها « لاستثمار تأويلي يتغيّا حمولتها الرمزية»(١٨)، وستعالج هذه الظاهرة من الجوانب التالية:

أولاً: عنوان النص وحواشيه.

ثانياً : السواد والبياض، ويندرج تحته: الحذف، التموج، والتقطيع -التحريف:-

ثالثاً: المتون الشعرية وحواشيها.

رابعا: التجسيم -الشكل الأيقواني(١٩).

-٢-

عنوان النص وحواشيه

يحفل النص الشعري الحديث بمعطيات بصرية جديدة لم تتوافر للشعر القديم، من مثل وضع عنوان لكلِّ قصيدة، ومن ثم وضع حاشية بإزاء العنوان أحياناً، تضيء النص وعنوانه، أو تلفت الانتباه إلى ما يريده الشاعر، ويتجاوز الأمر ذلك -أحيانا- إلى وجود حاشية للنص تفسر بعض المفردات والرموز، وقد نجد في نهاية بعض النصوص تاريخاً يحدد الزمن الذي قيلت القصيدة فيه، ونجد في بعضها اسم المكان الذي كتب الشاعر قصيدته على أرضه، وهذه المعطيات تدخل في حساب المتلقي على نحو مباشر أو غير مباشر، وتسهم في توجيه النص، وتحديد مقاصده، ومراميه، وستتوقف الدراسة عند بعض هذه المظاهر البصرية لتتبيّن دورها في استقبال القصيدة:

أولاً: العنوان: لم يعرف الشعر العربي منذ أقدم عصوره وضع عنوان للنص الشعري، وما نراه الآن أمر طارئ على القصيدة، ولم يسبق للشعراء أن سمّوا قصائدهم بأسماء معينة، وما وردنا معنوناً أو مشروحاً فإنه كان من صنيع الشرّاح والجامعين والرواة، فاشتهرت بعض القصائد بأسماء اصطنعها لها أولئك الرواة والجامعون، من مثل عينية الحادرة، وبائية الكميت، ورائية عمر، فقد سميت هكذا نسبة إلى قوافيها، وبعضها سمي لسمة أو مناسبة، من مثل: المتجردة للنابغة، والبردة للبوصيري، والحمّى للمتنبي، وفتح عمورية لأبي تمام.

ولعل وضع عنوان للنص قد أحدث إشكالاً تأويلياً، لأنَّ الشعراء حين يضعون عنوانات يقصدون دلالة وهدفاً، ويحمّلون العنوان جزءاً أساسياً من رسالة النص، وقد لخَّص (شارل جريفال Ch. Grivel) وظائف العنوان في ثلاثة أمور هي: التحديد، والإيحاء، ومنح النص الأكبر قيمته، زيادة على ذلك ما قاله (رولان بارت) من أنَّ العنوان يفتح شهية المتلقي للقراءة(٢٠) ولعلّي لا أجانب الصواب إذا ما ذهبت

مع الرأي القائل بأن عنونة النص قد جاءت بتأثير الشعر الغربي، الذي دأب على وضع عنوانات للنصوص وإهداء للأصدقاء أو المفكرين والشعراء(٢١) ولكي لا نظل ندير الحديث بعيداً عن مجالاته الأساسية، فلا بدّ من الوقوف على بعض النماذج؛ لنتبيّن دور العنوان وقيمته في فتح مغالق النص وإضاءة عتمته.

يمثّل العنوان أحياناً بؤرة النص ومفتاحه، ويمكننا أن نستهدي به على تحديد رسالته، فإنّه يبسط «ظلاله على النص، ويحدّد هويته... ويقدّم لنا جوازاً نعبر به إلى عالم الشعر»(٢٢)، وفي أحيان أخرى يصبح العنوان سبباً في التعمية وإدخال الالتباس إلى أذهان المتلقين، ومهما يكن من أمر، فلا مندوحة لنا من مواجهة العنوان باعتباره الجملة الأولى التي تواجه القراءة، والسواد الأول الذي يقلّص مساحة البياض فوق النص.

ستتوقف الدراسة عند ثلاثة نماذج متفاوتة في تأثيرها على الاستقبال، الأول من قصيدة خليل حاوي وعنوانها: «بعد الجليد»(٢٣) ويحضرنا أمران عند قراءة هذا العنوان، أولهما زمني والآخر مادي، أمّا الأوّل فإن العنوان يضعنا أمام زمنين: أحدهما هو العنوان نفسه «بعد الجليد» والآخر متضمن مسبقاً في العنوان هو «عصر الجليد»، وحين ننظر داخل النص نجد الشاعر قد قسمه تحت عنوانين هما «عصر الجليد» و «بعد الجليد»، والشاعر منحاز من حيث الزمن إلى العنوان الثاني «بعد الجليد» أمّا الجانب المادي فإنه يتمثّل في الجليد نفسه، الذي يحجر كلّ شيء تحته ويميته، ويحيله كتلة باردة عاجزة، وهذا يستدعي منّا أن نتصور ما بعد الجليد الذي يتضمن وجود حياة جديدة ذات فاعلية بعد أن ذاب الجليد، وقد رفع الشاعر العنوان الثاني وجعله عنواناً للنص كلّه.

حمل الجزء الأول من القصيدة صورة أسطورية للإنسان المتشبث بالحياة، على الرغم من ضآلة فرص النجاح، لذا فإنه يستهلّ الجزء الأول استهلالاً دالاً على الموت:

عندما ماتت عروق الأرض.

في عصر الجليد

مات فينا كلُّ عرقٍ

يبست أعضاؤنا لحماً قديد

عبثاً كنّا نصدُّ الريح

والليل الحزينا(٢٤)

أمام قسوة الواقع يلوذ الشاعر بالقوى الأسطورية القادرة على كسر حصار الموت والجمود لإنقاذ الأمة من عصر الجليد، فيستعين برمزين أسطوريين هما: بعل رمز الخصب عند الكنعانيين(٢٥) «يا بعلاً يفضُ/ التربة العاقر/ يا شمس الحصيد/ يا إلهاً ينفض القبر/ ويا فصحاً مجيد»(٢٦)، وفي موقع آخر يستعين بتموز رمز الخصب عند العراقيين «أنت يا تموز/ يا شمس الحصيد/ نجنا، نجِّ عروق الأرض/ من عقم دهاها ودهانا»(٢٧). في حين عبّر الجزء الثاني الذي سمّاه «بعد الجليد » عن نجاح الأمة، وخروجها من محنتها، كما تنبت البذار في التربة:

كيف ظلت شهوة الأرض

تدوّي تحت أطباق الجليد

شهوة للشمس للغيث المغني

للبذار الحيِّ، للغلة في قبو ودنٍّ

للإله البعل، تموز الحصيد

شهوة خضراء تأبى أن تبيد(٢٨)

إنَّ رفع العنوان الداخلي الثاني (بعد الجليد) ليصبح عنواناً للنصِّ كلّه، يعني أن الشاعر يتبنّى دلالة هذا العنوان لارتباطه الوثيق بالحياة والانبعاث، وقد نجح العنوان في تحديد مقاصد الشاعر وموقفه وهذا يؤيّد رأي (شارل جريفال) السابق.

وسنتوقف عند نموذج من شعر محمود درويش وعنوانه «عزف منفرد»(٢٩)، جعله في تسع محاولات، كان يختم كلَّ محاولة بعبارة محددة هي «العزف منفرد» ولا إخال أن هذا العنوان الذي أصبح لازمة لصيقة بالمقطوعات كلِّها يخلو من دلالة مهمة، إذ إنّه يعبّر عن طغيان العزلة والبعد الفردي على حساب الصوت الجماعي، وشاهد ذلك أنَّ كل مقطوعة تنتهي مكرّره العبارة نفسها، وحاملة النزعة الفردية الخالصة وسط الزحام الكوني الذي يستشعر محمود درويش نفسه في خضمِّه، ولعلّ اختتام كل مقطوعة بالعبارة التي شكّلت العنوان يثبت أن للعنوان دوراً بنيوياً ودلالياً مهماً، والنص طويل نسبيّاً ويصعب اختزاله، لذا فإننا سنتوقف عند المقطوعة الأخيرة لنتبين علاقة العنوان بالنص، يقول:

وعابر في بلاد الناس، لا ذكرى
تركت فيها ولا ذكرى حلمت لها
كأنني لم أكن فيها ولم أرها
خرجت أدخل أسمائي، فبعثرها
النسيان، وانقسمت نفسي لتشهرها
أمرُّ بالشيء كاللاشيء... لا أجدُ
الشيء الذي يوجد
من ألف أغنية حاولت أو أولد
لو عدت يوماً إلى نفسي فهل أجد
النفس التي كانت، النفس التي كانت؟
يا ليتني ولد، يا ليتني ولد،
والعزف المنفرد(٣٠)

يلخّص محمود درويش تجربته باعتباره مواطناً فلسطينياً مشرداً، هيّأه تشرده لكي يعرف بلاد الناس أكثر من غيره، ولكنّه خرج منها كأن لم يعرفها، فظل عابراً في الكون وغريباً عن أهله، ولم يُخَلَّد في نفسه منه شيء، ولم يخلِّد في تلك البلاد ذكرى له، لقد دخل تجربة المعرفة مع بلاد الآخرين، لكنّه خرج خالي الوفاض، مما يدفعه للانكفاء على الذات الفردية، خرج من بلاد الناس، فدخل أسماءه التي تمثّل البديل عن الوطن، وليوحّد تلك الأسماء بعد أن فرض عليه أن يحملها مفرقة مما يّعزز وحدته وعزلته، إن الشاعر يصارع الشروط التي تسعى لطمس اسمه وهويته، إذ يقسّم نفسه أنفساً لتحمل كل نفس اسماً من هذه الأسماء فتنأى بهاعن الانطماس والموت، إنَّ سمة التعدد والواحدية قدر يلاحقه، يسعى لتجميع المنقسم؛ فينقسم الواحد، ولا يدري أنّه يحقق التعدد والفرقة التي يريدها الأعداء منه، نستشعر جهد درويش الذي يراوغ لكي لا يتحوّل أداة في يد الكون، هذا الكون الساعي لإخفاء وجوده، وحين تضيق به السبل لا يجد أمامه إلا الأماني بأن يعود طفلاً، لعل المرحلة الجديدة تكون مؤهلة لصياغته على نحو مختلف عما هو عليه الآن، وبما أن الأماني تبلغ درجة الاستحالة أحياناً؛ فإنه يخرج من تجربته عازفاً على اللازمة نفسها «العزف منفرد»، وعلى الرغم من وضوح البعد الفردي الخالص الذي كشفته نهاية المقطوعة «يا ليتني ولد، يا ليتني ولد» إلاّ أننا نظل غير متيقنين ما إذا كانت النزعة الفردية المعزولة هي التي تطغى عليه، أم إن العزف المنفرد يعبّر عن ذات فردية فلسطينية، وخصوصاً أن النزعة الفردية قد بدت تبرز عند محمود درويش منذ منتصف العقد الماضي. . . ولا سيما في قصيدته «سنة أخرى سنة» من «ديوان حصار لمدائح البحر»، فهل هذا المعنى دليل يأس من الكوني والإنساني؟ وهل طغيان العزف الفردي يعني أن الشاعر بدأ يعاني غربة خاصة به وحده؟ هل نعدُّ هذه نزعه وجودية خالصة جعلت الشاعر يتخلّى عن روابطه بالناس كلِّهم حتى أهله وقومه؟ إن العنوان لصيق بالنص، ولكنهما -العنوان والنص- لا يكشفان مستوى الفردي هل هو دوريش أم الفلسطيني؟

ثمة عنوانات تثير إشكالية تأويلية، وقد يدخل المتلقي في حرج من أن يجزم بوجهة نظر في دلالة العنوان، أو في صلته بدلالات النص، ويدور هذا النمط في الشعر الحديث على نحو لافت للنظر، وستتوقف الدراسة عند نموذج من ديوان شوقي بزيع «الرحيل إلى شمس يثرب»(٣١)، وقد جعل الشاعر اسم الديوان عنواناً لإحدى القصائد «الرحيل إلى شمس يثرب» وهي تعبّر عن انكسار وهج العربي، وموت روحه، وانطفاء التحدي فيه:

هذه الأرض فارغة

والصحارى تلوح على الأفق

مثل بقايا الأغاريد

أو

مثل عرس مضى(٣٢)

وتكشف هذه الفاتحة ضعف العناصر القادرة على النهوض بأعباء الزمن، ومواجهة التحدّي، ومنها نهر الفرات الذي فقد دوره، فتحوّل النهر الجامح الذي يروي التربة ويخصب الأرض، وسيلة تسلية « الفرات ارتدى زينة الليل/ وافترشته النجوم»(٣٣). مما يدفعه للبحث عن شمس يثرب، لكنّها تنأى عنه، والزمن يمرُّ، والفرص تضيع دون فائدة:

- كم بلغت من العمر

- عشرين عاما

ولكن يثرب تنأى

ولا وقت للرمل(٣٤)

ومع كرّ الزمن تضيع صورة يثرب من الذهن، ولا يبقى في الذاكرة إلاّ صورتان: الأولى صورة الهاشمي، قتيل كربلاء «الكنني ألمح الفارس الهاشمي القتيل/ وأسمع خلفي بكاء الفرس/ وريحاً تنادي...»(٣٥)، والثانية صورة زينب، التي تنتظر أن تعود يثرب من جديد، إلاّ أنها تبوء بخيبة أمل عظيمة:

وزينب تبكي

وتبكي

وتبكي

ولكن يثرب تنأى إلى أبد الآبدين(٣٦)

وبعد، فإن هذا العنوان يحدث التباساً لدى المتلقي، فهل كان يحلم بأن يعود ليثرب دورها من جديد، على المستوى الواقعي للعبارة، فيكون رحيل العربي المعاصر إلى شمسها والاحتماء بها بعد أن فقدت الأمة قدرتها على مواجهة التحديات صورة أخرى لرحلة الرسول -ص- إليها، حين أسس امبروطورية عربية إسلامية وبزغ نجم الأمة في ظلالها؟ ولا سيما أن الشاعر قد استخدم اسم يثرب، وهو الاسم الذي كانت تشتهر به قبل مجيء الإسلام إليها، لتأخذ بعد ذلك اسماً جديداً. فهل قصد الشاعر يثرب حقيقة وما يقترن بها الآن من مسمّى سياسي؟ هل قصد الشاعر يثرب عربية في أي بقعة من وطننا، علماً أن النص لا يقدم آلية ترجّح ميله إلى مكان محدد دون غيره من الأمكنة؟ أم تراه قصده رمزاً دالاً على الأمة كلّها، باعتبار يثرب بذرة الدولة العربية الفاعلة، فيكون الرحيل معنوياً، أي: إلى واقع تكون صورته الأولى يثرب كما نعرفها؟ واضعين في حسابنا أن الشاعر لبناني جنوبي قد ينطلق من همٍّ خاص بجزء من الأمة وغير معني بالطموح العربي كلّه في هذه القصيدة، ولا سيما أنه جنح إلى رمز خاصٍّ بالشيعة هو رمز الحسين بن علي، ومقتله في كربلاء، وتتداعى أسئلة كثيرة في النص، منها: من زينب؟ ولِمَ يأفل نجم الفرات ويتحول إلى ملهى؟ هل يمثل الفرات كياناً سياسياً أم هو

رمز ذو دلالة أخرى؟ ومثل هذه الأسئلة تجعل عنوان النص غير واضح تماماً لتعدد الاحتمالات التي يختصرها داخله.

***

ثانياً: حاشية العنوان: ويقصد بها تلك العبارات التي يقدم الشاعر بها للنص، كأن يضع عبارة نثرية موجزة، تلّخص قضية، أو إشارة بإزاء العنوان... ولهذه الحواشي دور مهم في تحديد موقف المتلقي من النص، فإنها فاتحة ثانية أو جملة أخرى علينا ألاّ ندخل عالم النص دون قراءتها واستحضارها في التفسير، لأنها لبنة أساسية في فهم مقاصد الشاعر، وتقرّب المتلقي من قصد المبدع، خصوصاً حين ينصبُّ دورها على توضيح مناسبة النص، أو تكون مهداة إلى شخص آخر(٣٧).

تمثل قصيدة أحمد عبدالمعطي حجازي «أغنية لشهر أيّار»(٣٨) نموذجاً دالاً في هذا الباب، فقد وضع حاشية في مقدمة النص تذكّر ببعض المآسي التي حملها شهر أيار، يقول فيها: «في ٦ أيار ١٩١٦ قدم العرب في بيروت ١٦ شهيداً شنقهم الأتراك، وفي ٢٩ أيار ١٩٤٥ ضرب الفرنسيون دمشق، وفي ١٥ أيار ١٩٤٨ وقعت النكبة...».

ثمَّ قدّم بعد ذلك خطاباً موجهاً إلى شهر أيار، إذ إنّ الناس ما زالوا يغنّون له، ويوفون النذور فيه ويقدمون الدم رخيصاً كأنه الماء، ثم يعرض ثلاثة أزمنة «يومك السادس في بيروت حبلٌ. نحوه سرنا صعوداً»، و «يومك الخامس عشر/آه يا يوم الضحايا والهزيمة» و «يومك التاسع والعشرون من أيار/سل عنه الجدار» ثم يخلص إلى أن الناس ما زالوا يغنّون لهذا الشهر في انتظار مزيد من الضحايا التي يطلبها منهم:

نحن ما زلنا نغني

لك يا شهر التمنّي

ونعيش العام للعام انتظاراً لانتظار

ونوفّي النذر يا شهر الضحايا

حاملين الدم خمراً في جرار(٣٩)

وعلى الرغم من إمكانية تفسير هذا النص باعتبار شهر أيار أحد الأزمنة التي حملت للأمة صوراً من بؤسها وشقائها ولكنّه يبقى مشابهاً لبقية شهور السنة، لولا النص الذي وضعه الشاعر في الحاشية، وما يتداعى إلى ذاكرة القارىء من صور محدّده للحزن والمعاناة القاسية التي حملها هذا الشهر للأمة.

* **

ومن النماذج الدالة أيضاً قصيدة سميح القاسم وعنوانها «من يوميات جوني غيتار»(٤٠) تعبّر القصيدة عن شخصية جندي يعزف الغيثار، ويحب فتاة، غير أن الحرب تبعده عن حبيبيه: غيثاره وفتاته، ويُطلب منه أن يعزف على الرشاش بدلاً من الغيثار:

منعت من أن أحمل الغيتار

في قلب خط النار

وحين مدّت نغمة ذراعها إليّ

من عالم ينهار

بكى على أصابعي ارتعاش

لأنّ، يا حبيبتي، عازفك الشقي

لا يحسن العزف على الرشاش(٤١)

تعبّر هذه القصيدة عن إحدى الحروب، وهذا الفنان يجبر على ترك فنه، والذهاب للمشاركة بها، وينقل لنا صوراً متعددة عن قسوة الحرب، فقد أُمر أن يعزف في قاعة مفروشة «باللحم والرماد/ وجثث الأولاد» ولعل النظر إلى النص بعيداً عن حاشية

العنوان سيُبقي مقاصد الشاعر خفيّة، إلى حدٍّ ما، لأنّه لم يفصح عن أي حرب يتحدث، ولم يكشف الجنسية التي ينتمي إليها مايك -الجندي العازف-، صحيح أن القصيدة تعدُّ صرخة احتجاج على الحروب، وإعلاء لشأن الفن والسلام، خصوصاً أن من يحتج على تلك الحروب في هذا النص فنان، وهو صورة شبيهة بالشاعر نفسه، غير أن القصيدة لا تقدم دليلاً على أن المقصود حرب محددة، ولعلّ ورود اسمي جوني ومايك يقرّبان الصورة، فهما اسمان اوروبيان أو أمريكيان تقريباً... ولكنهما لا يحسمان الصورة على نحو نهائي، إنّ ما يجعل النص مقترناً بالحرب الأمريكية في فيتنام، وقارب لنا رسالته؛ أنّه قُدّم بحاشية للعنوان، أَشار الشاعر فيها إلى أنَّ جوني هذا فنان دفع للذهاب إلى فيتنام للمشاركة في الحرب بأمر من الرئيس (جونسون)، ومن تلك الحاشية الطويلة نسبياً يقول: «... وجوني، الذي لم يخلق للحرب، بل للحب والغيتار، جنّده الرئيس الامريكي جونسون وساقه إلى فيتنام...»(٤٢).

لا شك في أن هذه الحاشية قد اختصرت علينا وجوه التأويل التي تحضر عند قراءة النص الذي يمكننا تفسيره وفق فهم قوامه: أن النص صرخة احتجاج على الحروب كلهّا، وخصوصاً حروب أمريكا، ودعمها للظلم الذي تمارسه القوى الظالمة في العالم...

***

ثمة نمط من حواشي العنوان يمكننا تسميته حاشية الإهداء، إذ نجد بعض النصوص مبدوءة بعبارة نثرية واقعة بإزاء العنوان، توجه النص إلى شخص محدّد، قد يكون صديقاً أو مفكراً أو مناضلاً... ولهذه الحواشي دور مهم في توجيه بعض النصوص، وسنتوقف عند قصيدة لسامي مهدي عنوانها: «فتى دمه بين عينيه»(٤٣)، تعبّر عن رجلٍ يتمسك ببقية العمر كي يقول الحقيقة كاملة، مما يدفعه لإعداد نفسه لمواجهة الخطر الذي يجلبه عليه موقفه، فيصبح طلبة مَنْ تضرُّهم الحقيقة، وهو رجل قلّما يعبّر عن نفسه،

وعلى الرغم من ثرثرة الآخرين، فإنّه يطاولهم ويفوقهم:

«دمه بين عينيه...»

وهو الذي كان مدّرعاً بالسكوت إذا كثر القائلون

شأنه أن يطاولهم بقليل من القول

أو بكثير من الحب إذ يغلبون

يقدّم النص شخصاً مخلصاً للحق، لا يأبه إن كان الناس معه أو عليه، دون أن يحدّد لنا من يكون هذا الشخص، ولم يحو داخله إشارة تنم على أن الشاعر قد قصد امرأً ما، ولهذا فإن حاشية الإهداء التي وردت في أعلى النص تعدُّ مفتاحاً مهماً يعيننا على توجيه الأمر، وتبين المقصد، فالحاشية تقول: «إلى محمد عفيفي مطر»، ومحمد مطر شاعر معاصر له إبداعه وموقفه، ويمتلك حظّاً من الجرأة على انحراف العصر، إنّ النص قابل أن يوجّه إلى أي شخص وفيٌّ لمبدئه جريء في موقفه، لكنّ تأويله بعد قراءة الحاشية يربطه بشخص محدد، مما يجعل حدود التأويل بعد إشراك الحاشية ذات خصوصية، تختلف عن التوجيه العام الذي يجعل النص مفتوحاً على الزمان، وقابلاً لأن يحمل رؤية أوسع وأبعد.

***

ولكي يبدو البحث منحازاً إلى الحاشية في جانبها الإيجابي، ويتهم بأنه يسعى وراء الوظائف الموفقة نسبياً حسب، فإنّه لا بدّ من التنبيه على أن الحاشية تخفق احياناً في إضاءة النص فقد تسهم بعضها في تعمية الدلالة، وتمويه المقصدية، وقد التفت صلاح فضل إلى مثل هذا الأمر على نحو عرضي في حديثه عن تورية الإهداء عند محمد عفيفي مطر، إذ يقول في مقدمة ديوانه «أنت واحدها، وهي أعضاؤك انتثرت»:

إلى محمّد

سيّد الأوجه الصاعدة

وراية الطلائع من كلّ جنس

منفرط على أكمامه كلُّ دمع

ومفتوحة ممالكه للجائعين

وإيقاع نعليه كلام الحياة في

جسد العالم(٤٤)

وقد لفت صلاح فضل الانتباه إلى أنَّ الاسم هنا مبهم، فهل قصد الشاعر محمداً رسول الله -ص- أم تراه قصد نفسه «محمد عفيفي مطر»؟ وألمح إلى أن بعض الإشارات تشيء بالاحتمال الأوّل من مثل: سيّد، كل جنس، ممالكه، العالم، في حين ترد إشارات تعزز الاحتمال الثاني من مثل: طلائع، إيقاع.... وقد يكون قصد الاسمين معاً(٤٥)، وسعى إلى التماهي بالرسول -ص- نفسه، مما يجعل النص يقدم فضاءً واسعاً ومادة خصبة للتأويل، كان لحاشية الإهداء الأثر الأكبر في توسيع مجالاتها وتعدد احتمالاتها. ولعل وجود الحاشية في بداية الديوان دون أن تتصل بنص محدد فيه جعلها غامضة أكثر، لأنها تشي بأن الديوان يمثل نصاً واحداً، أو تتمّم النصوص فيه بعضها وهو أمر يصعب الجزم به.

ومثل هذه الظاهرة نجدها في شعر حسب الشيخ جعفر، حيث يضع حواشي في مقدمة بعض دواوينه منها مثلاً ذلك النص الصوفي المقتبس من رابعة العدوية، والذي وضعه في مقدمة ديوانه «الطائر الخشبي»(٤٦)، ونصُّ آخر مأخوذ من (ريلكه) في مقدمة ديوانه «زيارة السيدة السومرية»(٤٧)، ومنها نص مأخوذ عن «غوته» وضعه في بداية ديوانه «عبر الحائط في المرآة»(٤٨)، إن هذا النمط من الحواشي يصعب توجيهه وربطه بالديوان كلّه لصعوبة الجزم بأن الديوان متجانس تماماً، إلاّ إذا اطمأننا إلى أنّه يحمل

رؤية متكاملة، ويعبّر عن تصوّر متماسك فيصبح الديوان نصاً واحداً، تتسق معه تلك التقدمة، ولعل خير مثال على هذا النمط من النصوص ديوان أمل دنقل «أقوال جديدة عن حرب البسوس(٤٩) الذي يمثّل قصيدة كاملة تقريبا، وجعل لها تقدمة من النص الشعبي المروي عن تلك الحرب، مما يسهل الربط بين الديوان/ القصيدة وحاشية العنوان على نحو أيسر من الدواوين ذوات النصوص المفرقة.

وبعد، فإن هذه المظاهر التي شغلت جزءاً من الفضاء المرئي لم تكن -في أحيان كثيرة- حلية شكلية، ولكنها قدمت خدمة لا تكتمل بعض النصوص بدونها، وقد يُحْدِثُ غيابها إشكالية تأويلية ويحول بين المتلقي والفهم الدقيق للنص.

ولعل وجود هذه العلامات الفضائية يضيّق المجال أمام التأويل، لأنه يفضي إلى مقصدية أحادية يفرضها علينا العنوان أو الحاشية أو كلاهما معاً. ويربطه بمناسبة محدّدة تجعل رسالته آنية، ومع ذلك فإن وجود هذه الظواهر البصرية يجنبنا الانسياق وراء أوهام بعض التأويلات، ويحمينا من الإخفاق في توجيه بعض النصوص.

وبغض النظر عن إيجابية تلك العلامات أو سلبيتها، وعمّا يقال منها، فإنّها تحتل مكاناً في الفضاء البصري، ويعني ذلك أنَّ لها دوراً يقتضي منّا أن نفسره، وهو ما حاولت الدراسة سابقاً أن تفعله، ويجدر بنا أن ننبّه على أن بعض هذه النماذج لا يقدم شيئاً مهماً، ولا سيما حين تكون مقاصد النصوص سهلة، ومآتيها قريبة.

-٣-

السواد والبياض

لقد فطن الشعراء المحدثون إلى قيمة الفضاء البصري، وسعوا لاستثماره وتوظيفه باعتباره طاقة فنّية معطّلة فيما مضى، ولا سيّما السواد والبياض، وانتشارهما على الصفحة الشعرية، وتعاقبهما في الظهور والاختفاء، فيسهمان في تقديم التجربة الشعرية من خلال توظيف الحاسة البصرية ودمجها في مهمة الاستقبال والتأويل.

لقد احتل هذان العنصران موقعاً مهماً في النص، ولا يمكننا أن نعدَّ الشكل الذي يتناوبان عليه عملاً بريئاً ومحايداً، أو فضاء مفروضاً على النص من الخارج ولا يد للتجربة وصاحبها في تحديده؛ لإنّه «عمل واعٍ ومظهر من مظاهر الإبداعية...»(٥٠).

ولهذين العنصرين دلالات متعددة يصعب أن نختزلها ضمن أطر محددّة، فالنص بعد تشكّله يفرض دلالات السواد والبياض المتوافرة فيه.

فحين يكون السواد في نصٍّ دآلاً على الحضور والحياة، يكون في آخر دالاً على الكآبة والحزن، وقد يكون البياض في نص ما دالاً على الراحة والهدوء، يكون في نصٍّ آخر «طرفاً في لعبة الوجود والعدم، فإذا به يحدُّ الشاعر من السواد بصفته لوناً مضاداً له، وصنوه العكسي فيقلّص من إمكانات التعبير، واندفاعات الكلام ، ويغدو البياض رمزاً للموت، بينما يحتل السواد الخزان الحاوي لكل الاشياء، الحامل للحياة والإخصاب»(٥١).

وللسواد والبياض مظاهر وتجليات في النص الشعري يصعب متابعتها على نحو تفصيلي، ويمكننا أن ندرج كلَّ مهارة طباعية في متن النص ضمن ما نسميه البياض والسواد، وستتوقف الدراسة عند بعض الصور التي تدخل ضمن هذا السياق.

***

أولاً: الحذف: يمثّل الحذف جانباً مهماً ممّا نسميه البياض والسواد، ويلجأ كثير من الشعراء إلى وضع إشارة الحذف (النقط) في نصوصهم، وتتأتى هذه الظاهرة لأحد السببين التاليين: الأول يخص الرقابة في الدولة التي منحت العمل الشعري رخصة الصدور والنشر، فيلجأ الشاعر إلى الحذف إذا ما رفضت بعض العبارات أو الكلمات لسبب من الأسباب ويستعيض عنها بالنقط، مما يجعل النص المستغنى عنه على قدر عالٍ من الأهمية؛ لأن الشاعر أراد أن يلفت انتباه المتلقي إلى أنَّ جزءاً من النص قد استبعد وحقه الحضور، وعلامته ماثلة أمامنا، وعلى المتلقي أن يجتهد في استحضاره وتخيّله، مما يفتح المجال لتأويلات متعددة. أما الثاني فإن الحذف فيه يكون مقصوداً، وضعه

الشاعر قاصداً أن يحفز المتلقي للمشاركة باجتهادات خاصة به، ويعلن أن ثمة جزءاً يصعب البوح به، ومسكوتاً عنه، مما يعطي المتلقي فرصة لكي «يتحرك تعبيرياً بالناقص في كل سطر»(٥٢) فيقّدره على ضوء التجربة الماثلة أمامه، وفي كلا الحالين يصبح المتلقي مشاركاً للنص حين يقرأ فيه «ما لم يقرأ، أو يقول ما لم يكن ممكناً قوله، وعندها تغدو القراءة فعلاً معرفياً لا يخلو من الابتكار والتجديد»(٥٣) فتفصح التجربة عندئذ عن «رغبة حميمة في الالتحام بالمتلقي على المستوى الابداعي»(٥٤).

ولنتوقف عند بعض النماذج الدالة في هذا المجال، والنص الأول من شعر يوسف الصائغ، يقول:

يا صيادي بلدي...

في جسدي ترسو كلُّ زوارقكم

عودوا ..

كسد الموسمُ..

ماذا تملك أن تصطاد شباك المهزومين؟!

... ...

... ...(٥٥)

هذا النص مقتبس من قصيدة عنوانها «انتظريني عند تخوم البحر» جاء على لسان امرأة تنتظر حبيباً قادماً مع الصيادين، وبعد أن طال الانتظارو تكّشّفت تجربتهم عن إخفاق ذريع، نجد المرأة تدعوهم للعودة، فرحلتهم وَهْمٌ لا أمل فيه، وها هو ذا الموسم ينقضي، فماذا عسى شباك المهزومين أن تصطاد؟ بعد هذا السؤال يترك الشاعر فراغاً يتبدى على صورة النص المحذوف، وترك للمتلقين حقَّ تقديره، ولا شك أن الإجابة ستكون لا شيء، ويمكننا أن نكررها أربع مرات بحجم علامات الحذف الواردة، وقد

نملأ الفراغ بغير هذه الإجابة، لكننا -في ظني- لن نختلف على فحواها حتى لو اختلفنا على مفرداتها وتركيبها، فالاجابة واضحة لا ريب في ذلك، وبما أن اللاشيء خواء وشبه فراغ في الواقع الحقيقي، فإن الشاعر قد أنزله على الورقة على صورة الحذف الذي يعلن أمام القارىء خواء الفضاء البصري من السواد، عندها يصبح السواد دالاً على الأمل المرتجى، وشبه البياض -الحذف- دالّاً على خلو الوفاض الذي تنسجم فيه الصورة في واقعها والصورة على شكلها الفني والبصري.

***

ولعل النموذج السابق بسيط وواضح، ولا إشكالية في توجيهه وتوقّعه، غير أنّ الحذف يأتي في مواقع أخرى أكثر تعقيداً، لنتوقف عند نموذج من شعر أمل دنقل، يقول من قصيدة عنوانها: «مقابلة خاصة مع ابن نوح»:

جاء طوفان نوح!

... ...

المدينة تغرق شيئاً .. فشيئاً(٥٦).

يرد هذا النص على لسان ابن نوح بعد أن انتهى الطوفان -وفق النص الشعري-، وابن نوح رمز للمتمسكين بالوطن، والقابضين على جمر الثبات، في حين يمثل نوح السلطة التي تتخلّى عن الوطن عند أول مواجهة، وها هو ذا -ابن نوح- يروي لنا ما قد حدث، بدأ نصه بجملة إخبارية فعلية، فعلها ماضٍ، مما يؤكد حدوث الفعل «جاء طوفان نوح»، وتحمل العبارة قدراً عالياً من التأثر، ودليله وضع العلامة الدالة في نهاية السطر الشعري الأول، والراوي معني بنقل التفاصيل المهمة من الحدث، واستغنى عن الجانب الذي لا يغيّر في طبيعة الأمر المروي، فكأني به معني بنقل الجانب الجوهري بأسرع وقت، فيخلص إليه بأقل الكلمات، فقد قدّمت الجملة الأولى بداية الحدث وسبب الفاجعة، في حين قدمت الجملة الثانية ما آلت إليه المدينة، أو النتيجة المنتظرة بعد

الطوفان. إنَّ الحذف هنا يدخل في باب ما يصطلح عليه بزمن الشاعر، وهو الزمن المستغنى عنه في الرواية -رواية الحدث الشعري- والذي يدخل ضمن متابعة التفاصيل والعناصر غير الضرورية، ويترك تقديرها للمتلقي إن رأى ذلك ضرورياً وحين نتابع تفاصيل البيت الثاني، نجد الشاعر قد لجأ للاستراحة مرتين داخل البيت، الأولى تبدّت في وقفة التسكين على آخر كلمة المدينة، وهي وقفة داخلية اصطنعها الشاعر للتدليل على مدى الصعوبة التي تواجه الراوي في سرد قضية تلجم اللسان لهولها، والثانية بعد كلمة «شيئاً» إذ فصل كلمتين بنقطتي حذف، ليتوازى في النص حجم الإجهاد الذي يعانيه الراوي -ابن نوح- وصورة النص الشعري الذي يمثل فيه السواد الجانب السلبي، والبياض الملاذ الذي يحتمي به الراوي للاستراحة.

***

ولنتوقف عند نموذج أخير في هذا المقام، يقول سعدي يوسف من قصيدة «المتنأى»:

كان الثلج

يهبط، والأشجار، إلى مملكة من سفن بيضاء

ولا يترك للشارع

ما نعرف في الشارع

لا يترك للشارع

ما لا نعرف في الشارع

... ...

... ...

... ...(٥٧)

يقوم النص على حوار يصدر من طرف واحد، ولا يلقى صاحبه جواباً، ويكشف النص بعداً متشائماً، حين حال السفر بين اثنين، ومما أسهم في بتر العلاقة بينهما، أن الثلج كان يهبط في الشاعر، فتهبط معه الأشجار، وتزول معه ملامح المكان التي يعرفها المتكلم، والتي لا يعرفها، ثم يأتي بعد ذلك الحذف؛ فيتآزر فيه بياض الثلج الذي يصبح دالاً على الموت وضياع الملامح وزوال فرصة التلافي مع الحذف الذي يوقف السواد ويحيل بقية الصفحة شبه بياض لا ملامح له، دالاً بذلك على الضياع المتحقق على المستوى الواقعي للحدث، فيتشابه بياض الثلج الذي يخفي ملامح المكان، والحذف الطاغي على جزء من الصفحة.

***

ثانياً: التموّج: ويقصد به أن تكون السطور الشعرية غير متوازنة فوق السطح، وتخضع مفردات النص الشعري وأبياته لترتيب غير مطّرد، وتصبح العلاقة الزمنية المطّردة في النظام القديم في مرتبة متدنّية، ويخضع النص عندئذٍ لنظام تتحكم فيه العلاقات المكانية تقريباً(٥٨).

يتجلّى هذا على صور مختلفة منها أن يبدأ السطر الشعري بموازاة نهاية السطر الذي سبقه، أو نجد بيتاً يبدأ في منتصف السطر، والآخر يبدأ في مقدمته... ولعلّ متابعة الشعر الحديث ستكشف عن أشكال مختلفة من التموج، فهل يصطنع الشاعر ذلك دون هدف؟ لا أشك في أن الشاعر يستغلُّ الفضاء البصري ليعبّر عن موقف يرمز إلى دلالات محددة، وهو إذ يصطنع هذا الأمر، فإن المتلقين مطالبون بتأويل ذلك، والبحث له عن دور داخل النص، وسنتوقف عند بعض النماذج الدالة، أول هذه النماذج قول سعدي يوسف من قصيدة بعنوان «تلمّس»:

يرتدي في المساء المخطط، ثوباً من الخوص والقطن..

كان الطريق إلى القصر يمتدُّ...

يمتدُّ...

يمتدُّ...

حتى يضيق(٥٩)

يشي عنوان القصيدة بالقضية التي أرادت التعبير عنها، إذ تقدّم لنا صورة لشخص بائسٍ، يرتدي الخشن من الثياب المصنوعة من الخوص والقطن، يحلم بأن يصل إلى القصر، رمز الغنى والثراء، مما يجعل هذا الحلم مستحيلاً؛ لأنَّ هذا الشخص لا يمتلك الصفات التي تهيّىء له بلوغ القصر، وهذا يجعل الطريق أمامه بعيداً، لأنه يمتدُّ أمام ناظريه، فيوسّع الفجوة بينه وبين القصر، وقد استغل الشاعر الفضاء البصري للتدليل على بعد الشقة المتحققة، إذ عمد إلى ترك مساحة طويلة من البياض بعد الفعل (يمتدُّ)، وهو الفعل الدال على البعد، مما يحيل مساحة البياض دالاً بصرياً على حجم الفجوة بين الحالم وحلمه، ثم كرّر تلك الكلمة مرتين أخريين، ولكنّه أقصاهما إلى نهاية البياض في سطريهما، ليشير إلى استمرار الجهد الذي يبذله البائس، وسعيه في الطريق، ولكنّه من جانب آخر ترك فراغاً يشير إلى أن الشقة تظلُّ بعيدة على الرغم من ذلك السعي، مما ينهي للمتلقي بأنَّ الطريق غير موصلة إلى هدف.

ثمة ملحوظة أخرى يكشفها الفضاء البصري في هذا النص تقوم على اقتراب (يمتدُّ) الثانية من الثالثة على المستوى الرأسي -العمودي- للبياض، ثم اختتام النص بكلمة «حتى يضيق»، وهنا يتآزر الشكل الطباعي والدلالة فقد اصطنع ضيق الفجوة بين الفعلين على المستوى الرأسي، باعتباره صورة أخرى لضيق الدرب أمام البائس الساعي للوصول، ليقرَّ في النفس أن الوصول مستحيل لسببين هما طول الطريق الذي تجسده

كلمة (يمتد) وصورتها على البياض، وضيق الطريق الذي لا يبقي لها ملامح في نهاية الأمر.

***

فتوقف عند نموذج آخر من شعر أمل دنقل، يقول:

أبي... لا مزيد!

أريد أبي، عند بوابة القصر،

فوق حصانِ الحقيقة

منتصباً... من جديد(٦٠)

يعبّر النص عن موقف اليمامة ابنة كليب من المطالبة بدم أبيها، وها هي ذي تطالب بأن يعود أبوها حيّاً من جديد بعد قتله على يد جسّاس، فعلى الرغم من أن عودة أبيها حيّاً أمر مستحيل، إلاّ إنّه العدل، لأنها لم تطالب بالانتقام ولا ترضى البديل، تريد أباها حسب، لذلك تحتل كلمة «أبي» دوراً مهماً في دلالات النص، لأنها مناط الأمر، ولهذه الفرادة؛ جعل الشاعر موضعها متميزاً في الفضاء البصري، حين وضعها في بداية السطر وفصلها بالحذف اللاحق بها، وحين كرر الاسم في البيت الثاني، أتبعه بجملتين تكشفان الحقيقة التي تريد اليمامة أن ترى أباها عليها «فوق حصان الحقيقة/ منتصباً... من جديد»، فإن عاد على غير هذه الصورة، فلن ترضى بالصلح، ولأن هذه الهيئة هي الشرط اللازم للقبول بالصلح، والرضا بالأمر؛ أفردها الشاعر بانزياح مكاني، إذ أحدث تموّجاً في النص، ووضع هذين البيتين في موقع بعيد نسبياً عن موقع البيتين الأولين، فترك البياض قبل البيتين، واحتلّ السواد وسط السطرين تقريباً.

***

نتوقف عند نموذج ثالث من شعر قاسم حدّاد، من قصيدة «الخلق يبدأ»، يقول:

أبداً كالحلم الخارج من كلّ الأحلام الحلوة

أهذي

أهتزُّ

أهزُّ سرير الوطن المستغرق

أغرق

من يرسم قربي قارب قوسٍ

ينتشل الماء ويتركني(٦١)

تبتدىء الشريحة بتفاؤل وانتشاء تكشفه صورة الحلم الحلو، ولكنّه تفاؤل غير مبنيٍّ على أساس حقيقي، لأنه يأتي على صورة الحلم، وليس على وجه الحقيقة، مما يبقي ثقة الحالم به ضعيفة، وللقيمة الكبيرة لذلك الحلم وانشغال البال به يتحول في نفس صاحبه حالة من الهذيان: وهي فقدان للسيطرة على الذات، مما يعطي كلمة «أهذي» خصوصية دلالية وإيقاعية، فاحتلت موقعاً يحقق هذه الخصوصية في الفضاء البصري، ويجسّد ضعف الحالم وعجزه عن الوقوف على أرض صلبة، مما يدفعه إلى مزيد من الاضطراب يتجسّد في الفعل «أهتزُّ»، ثمَّ يتحوّل إلى فاعلية تقلق الوطن النائم «أهزُّ»، ويجسّد الشاعر الحركة المضطربة التي تتجلّى من خلال الأفعال الثلاثة عن طريق الفضاء البصري، إذ يخلق انزياحاً بصرياً -طباعياً- على البياض، جعل الأفعال تتخذ شكل السلَّم الذي يعيد النص إلى موقع الابتداء من السطر، ومن ينظر في النص سيرى الأفعال تقترب من بداية السطر كلما سرنا مع حركة الطباعة، فقد احتل الفعل (أهذي) مكاناً قصيّاً عن بداية السطر، في حين اقترب الفعل «أهتزُّ» قليلاً من البداية، ثم انزاح الفعل «أهزُّ» مكانياً فجاء أقرب إلى البداية من سابقيه أي أن الانزياح الطباعي، بدأ يعود إلى الوضع المعياري للطباعة بالتدريج انسجاماً مع قدرة الشاعر على احتلال دور الفعالية على المستوى الدلالي في النص.

وتستمر إشكالية الفضاء البصري، فقد غرق المنقذ نفسه الذي كان يهزّ سرير الوطن المستغرق «أغرق»، وأصبح محتاجاً إلى من ينقذه مما هو فيه، ومن ينظر في النص يجد الفعل (أغرق) يتوسط البياض، وبذلك يحتل موقعاً فضائياً شبيهاً بحال الغريق في لجة الماء، مما يكشف تناغماً بين الانزياح الطباعي والتحوّل الدلالي الذي أراده الشاعر، فالنص يمسك بعضه ببعض تقريباً، في حين بقي الفعل «أغرق» تائهاً وسط النص، تتقاذفه أمواج البياض من جانبيه، كتّيه المنقذ وسط البحر.

إن التموُّج الذي تحقق في النص، والمتجسّد على صورة التدريج الذي حققته الأفعال المتعاقبة، أو سقوط الفعل «أغرق» وسط السطر يعبّر إلى حدٍّ بعيد عن علاقة أكيدة بين عناصر مختلفة في النص أهمها العناصر الفضائية والمستويات الدلالية.

***

ثالثاً: تقطيع الكلمات: ومما يدخل في باب الشكل الطباعي أن يحيل الشاعر بعض الكلمات في النص حروفاً مقطّعة وهذا يجعلها تستغرق مدى أطول على المستوى الزماني -الإيقاعي- للنص، ويكون التقطيع على أشكال مختلفة، منها أن يجزّئ الشاعر الكلمة إلى جزأين، أو يكتب جزءاً ويحذف الجزء الآخر، ومنها أن تكتب حروف الكلمة على نحو أفقي فوق البياض، وأحياناً تكتب على شكل «شاقولي» عمودي، وقد أعاد عبدالستار جواد هذه التقنية البصرية إلى الأدب الفرنسي، حيث شاعت فيه مثل هذه السمات الطباعية بعد الحرب العالمية الثانية، فقد كان الشعراء آنذاك يعمدون إلى تفكيك الكلمات وإعادتها إلى عناصرها الحرفية أو الصوتية، ورأى أن شعراءنا أخذوا يقلّدون نظراءهم الغربيين في هذا الباب(٦٢) وقد رأى بعضهم هذه الظاهرة ليست ذات وظيفة في شعرنا(٦٣) وهو رأي يشوبه عيب التعميم ولسنا مضطرين لمجاراته دون تمحيص، ولا بدّ من اختيار بعض النماذج الشعرية التي استغلت مثل هذه التقنية للحكم عليها ولنتوقف عند نموذج من شعر خليل الخوري، من قصيدة بعنوان

«أغنية للبجعة البيضاء»:

٠٠ نلتقي ثمَّ -ن-ف-ت-ر-ق، الشمس تسرقهم، ثم تسرقنا

الشمسُ، أذكر أنا التقينا، وخيمة عشق غدونا: ـــــــ(٦٤).

ابتدىء النص بفعلين متضادين هما: نلتقي، ونفترق، ويبدو انحياز الشاعر للموقف الذي يحمله الفعل الأول «نلتقي» فيخصّه بالتقديم، ولأن الفعل الثاني يحمل موقفاً ثقيلاً على قلب الشاعر، فإنه يتمدّد في النص محتلاً مكاناً واسعاً فوق الصفحة حين قطّعه إلى حروفه الأساسية، مما يجعل زمن الفراق أطول، وهو أمر يحتاج إلى زمن يوازيه في القراءة، لأن الإلقاء (الإنشاد) هنا سيحمل بعدين متزامنين هما: الإيقاع -التشكيل الزماني- والدلالة التي تفضي إليها الزمنية، في حين أن التشكيل الزماني لكلمة «نلتقي» التي تتساوى مع «نفترق» في عدد حروفها سيكون أقصر لأن حروفها قد جمعت واتصل بعضها ببعضها الآخر.

ثمة ملحوظة ثانية توفرها هذه الصورة الممزَّقة للكلمة، تقوم على تآزر الصورة الممزَّقة لكلمة «نفترق» وطبيعة العلاقة الممزَّقة بين الشخصين اللذين التقيا قبل قليل، فالفراق يُحدث قطيعة فيزيائية بينهما، جّسدها الشاعر في النص على صورة تقطيع حروف الكلمة الدالة على هذا التمزّق.

زيادة على ذلك ما تحققه صورة التمزيق الحاصل للكملة، فإنها قد احتلت فضاء أفقياً باعد بين العناصر المكانية على السطح المستوي وهو تجلٍّ مكاني يعبّر عن اتساع الفجوة أفقياً على وجه الأرض التي يقف عليها المحبّان -الشخصان- فيصبح سطح الورقة وبياضها صورة أخرى لسطح المكان -الأرض- التي تباعد ما بين هذين الشخصين.

نتوقف عند نموذج آخر من شعر سعدي يوسف، يقول من قصيدة بعنوان «ابتداء»:

سوف تسأم زواية الشام أيضاً

ونبتتها وهي تذبل خلف الزجاج،

ولســــوف تـــرددٌ فـــي الســــرٌ:
أني أتيت لكي أحتمي بالزجاج...
الظهيرة
و
ا
ق
ف
ـةٌ(٦٥)

تتجلّى القصيدة على صورة مونولوج مع النفس التي تلوذ بالمكان بحثاً عن الحماية، فإن كانت قد لاذت بهذا المكان هذه المرّة فملاذها ليس حمى حصيناً -وفق النص- فقد احتمى بالزجاج، والزجاج عنصر سهل الانكسار، ويكشف من يحتمي به، والشمس قادرة على اختراقه، عندها يتحوّل الملاذ شرآً، ولا سيما وقت الظهيرة حين تسقط الشمس عليه، وتبدو وكأنها تقف فوقه، وحين أراد الشاعر أن يجسّد سقوطها على المكان، قدّمها على صورة مشابهة فوق البياض، فقد قطّع كلمة «واقفة» إلى حروفها الأولى، ونصبها على نحو عمودي لتجسّد لنا صورة سقوط الشمس على السطح الزجاجي.

إن الصورة ببعدها المتخيّل تتشابه إلى حدٍّ ما مع الصورة بمستواها الطباعي حيث عبّر عن ذلك بالتقطيع العمودي للكلمة، مما يجعل هذه التقنية منسجمة مع الدلالة نسبياً.

وبعد، فإن متابعة صور أخرى من التقطيع ستفضي بنا إلى حديث يطول، لأن صور استغلال الشكل الطباعي على هذا المسوى متعددة، ولا يسع البحث متابعتها على نحو تفصيلي، ولكن يجدر بنا الانتباه إلى أن نجاح هذين النموذجين لا يعني أن هذه التقنية مطّردة النجاح في الشعر العربي، فقد نجد نماذج غير موفقة، ولكن الدراسة مضطرة للاختصار لمعالجة قضايا أخرى في هذا الموضوع.

المتون الشعرية وحواشيها

ويقصد به أن يصوغ الشاعر متناً شعرياً، ثم يصطنع له حواشي شعرية في أسفل الصفحة ويترك للقارىء خيار قراءة الحاشية عند الوقوف على رقم الإحالة أو ترك الحاشية بلا قراءة وقد أدرجه كمال أبوديب تحت تسمية «تعدد النصوص» ولكنّه صرّح بأنه متردد في منحه اسماً(٦٦).

لعلّ بداية هذه التقنية الطباعيّة -البصرية- في حدود علمي قد كانت على يدي محمد عفيفي مطر، في ديوانه «والنهر يلبس الأقنعة»الصادر عام ١٩٧٥، فقد وضع حواشي شعرية في نهاية نصّه الذي عنوانه «حلم تحت شجرة النهر»(٦٧)، ولعل أدونيس قد ترسّم خطى محمد عفيفي مطر حين أصـــدر أدونيس قصيـــدته «اسماعيـــل».

وستوقف عند مثالٍ من هذه القصيدة، يقول:

المتن

والأرض(١١) تدخل في السعال المعلّني/ شوارع
رُصِفت بأطفالٍ -ذبائح(١٢) /أمّةٌ
تزهو بعرش من عظامٍ(١٣)

الحواشي

(١١) أرض من الأنقاض/ غاب قبائل ومذابحٍ
أرض تتوّج عصرنا
ملكاً على عرش الخرافة
أرض توسع بين خطوتنا وهول جحيمنا هول المسافهْ
(١٢) ذبح وجلادون يقتسمون جلد ذبيحهم
(١٣) أهدى قرقماس لزوجته سواراً
من عظم طفلٍ(٦٨)

يبدو لمن ينعم النظر في النص السابق، أنّه أمام نصّين شعريين، ويمكنه أن يقرأ النص الأوّل باعتباره نصاً مكتملاً، دون أن يحيل بصره إلى الحاشية الشعرية المشار إليها في النص، ويمكنه من جانب آخر أن يقرأ النص ثم يكمله من الحاشية فور ورود الإحالة، مما يحيل النصين إذا ما قرئا معاً نصاً واحداً.

لعل وظيفة الحاشية الشعرية هي توسيع فضاء النص الشعري، وتقريب الصورة إلى الأذهان حين تلح على الجانب السلبي، وتقدّم تفاصيله، ففي الجزء الأول من المتن ذكر الشاعر كلمة «الأرض» التي تدخل في السعال المعدني، فإن كان السعال مؤشراً على المرض والاعتلال، فصورته الدقيقة أنه سعال معدني، سعال السلاح والمعدن والقوة التي تدمّر بالحديد والنار، وحين أراد أن يلحَّ على الصورة السلبية أحالنا إلى الحاشية، فقد تضمنت الحاشية الأولى صورة الأرض الدمار والأنقاض، وغابات القبائل والمذابح، وسيطرة الخرافة، وهي أرض تسهم في تعميق مصائب الإنسان وتطيل مدى الانتظار والعذاب الذي يتعرّض له ويستقبله، وشوارع هذه الأرض مرصوفة بجثث الأطفال والضعفاء، وهكذا الأمر في كل حاشية يحيل الشاعر إليها.

لقد اصطنع أدونيس حواشيه الشعرية ليحشد فيها العناصر السلبية، وصور الواقع في أدقّ تفاصيله.

يثير مثل هذا الفضاء البصري أسئلة متعددة منها: هل نستطيع أن نقرأ المتن بمعزل عن الحاشية، أم إن المتن يبقى ناقصاً نقصاً مخلاً في غياب الحاشية؟ كذلك هل نستطيع أن نقرأ الحاشية بمعزل عن المتن واعتبارها نصاً مستقلاً؟

لعل المتن الشعري مستغنٍ إلى حدٍّ ما عن الحاشية، وإن كانت ذات علاقة دلالية وعضوية معه فالموقف الذي حمله النص يتضح من خلال المتن وحده تقريباً، وإذا ما أراد المتلقي أن يعّمق النظر في التفاصيل نظر في الحاشية التي تفضح السوء دون مواربة. أما الجانب الآخر، فإن النص في الحواشي لا يتصل ببعضه بلحمة ما، وذلك لاتصاله

المباشر بالمتن، ولهذا فنحن لسنا أمام نصين منفصلين مما يجعل تسمية (كمال أبو ديب) السابقة غير مناسبة، لأنها تشي بأننا أمام نصين يمكن أن يستقلّ أحدهما عن الآخر، والحقيقة إننا أمام نصٍّ واحدٍ له مستويان، الأول هو المتن والحاشية معاً، والثاني هو المتن دون الحاشية، وما يقال عن نص أدونيس يصدق على نص محمد عفيفي مطر الذي تمت الإشارة إليه في بداية الحديث.

***

وأن أردنا أن نمضي في استيضاح البناء التوثيقي -المتون والحواشي- فلا بدّ من المضي مع نصّ أدونيس الذي بين أيدينا، إذ إنّه عمد إلى عزل جزء من المتن بخطوط تغلق النص داخل صندوق مربع أو مستطيل، أو كما سمّاه كمال أبو ديب «النص داخل صناديق»(٦٩)، وقد استعرت تسمية رضا بن حميد «التأطير» أي وضع النص داخل إطار(٧٠)، لقد وضع أدونيس بعد النص السابق مباشرة نصاً مؤطراً، أجتزىء منه ما يلي:

إذهب وطف/ **فكر كأسماك معفنةٍ، مدينة السنِ** **قطعت وديست** **اذهب وطف، وسل الجذور** **كيف ارتدى جسد المكان وحوشه(٧١)**

ما العلاقة التي تربط المتن الأصلي بالمتن المؤطّر، ومن ثم بالحواشي؟ إن من ينعم النظر في هذا النص يجده على ثلاثة مستويات، فيمكننا أن نقرأ النص الأوّل دون قراءة النص المؤطر ويمكننا أن نجمع المتنين معاً، وكذلك قراءة المتنين والحاشية، وكلما ضيقنا في قراءة المستويات تضيق فضاءات النص، لأن الشاعر قد قدّم رؤى متفاوتة الحدّة،

تتعمق الرؤية وتتبدّى تفاصيلها حين نلاحق المتن الثاني -المؤطر- والحواشي، وتتبدّى في ثناياهما بشاعة الموقف وقسوته، ولعل متابعة نماذج أخرى من النص نفسه، ستصبح عبثاً يستهلك البحث، لذلك ستكتفي الدراسة بهذا المثال. وقبل أن نخلص من الحديث عن هذه التقنية -تقنية النص المؤطّر- لا بد من الإشارة إلى أن هذه المهارة قد ظهرت لدى سعدي يوسف قبل أدونيس، إذ تنبّه لها سعدي في سنة ١٩٧٢، وكانت قصيدته بعنوان «العمل اليومي»(٧٢)في حين كتب أدونيس نصّه «أسماعيل» في منتصف الثمانينيات.

***

ثمة تشكيل فضائي آخر يقوم على صورة نصين متقابلين، يحتل النص الأول الجانب الأيمن من البياض، ويحتل الثاني الجانب الأيسر من البياض، ولنتوقف عند نموذجين دالين، الأول منهما مأخوذ من ديوان أمل دنقل، من قصيدة بعنوان «أيلول» التي وضعها على صورة نصين متقابلين، الأول سمّاه «صوت»، والثاني سمّاه «جوقة خلفية»، وتستدعي الصورة التي قدّمها للنص من ذاكرتنا صورة الفرقة الغنائية، ويمثل الصوت النص الظاهر للناس، والذي يبلغ أسماعهم مباشرة، في حين يمثل النص الثاني صوت الجوقة الذي يبلغ مسامع الناس خافتاً، ومن ذلك قوله:

(صوت)	جوقة خلفيّة
أيلول الباكي في هذا العام	
يخلع عنه في السجن قلنسوة الإعدام	ها نحن يا أيلول
تسقط من سترته الزرقاء... الأرقام!	لم ندرك الطعنة
يمشي في الأسواق: يبشّر بنبوءته الدموية	فحلّت اللعنة
ليلة أن وقف على درجات القصر الحجرية	في جيلنا المخبول!
ليقول لنا: إن سليمان الجالس منكفئاً	... ...

فوق عصاه

قد مات! ولكنا نحسبه يغفو حين نراه!!

أواه

قال.. فكممّناه، فقأنا عينيه الذاهلتين

وسرقنا من قدميه الخفين الذهبيين

وحشرناه في أروقة الأشباح المزدحمة

قد حلّت اللعنة

في جيلنا المخبول

فنحن يا أيلول

لم ندرك الطعنة

... ...(٧٣)

ينقل أيلول -على لسان الصوت- بشرى دموية للناس، ويعلن أن سليمان الذي كان منكفئاً على عصاه لم يكن نائماً ولكنّه ميّت فوق العصا، وهذه البشرى تجعل الناس يقفون على الحقيقة كاملة، فإن كانوا قد وهموا بأن سليمان ما زال حيّاً، وسيصحو من نومه ليأخذ بأيديهم، فإن أيلول يعلن للناس صراحة موت سليمان، وموت الأمل المعقود عليه، ولكنهم لم يتقبلوا الحقيقة، وظلوا يرفضون نبوءته وأعادوه إلى حصاره من جديد، هذا هو نص الصوت، فما الذي يحمله نصُّ الجوقة؟ تنشد الجوقة نشيداً مختصراً، ولكنّه دال وصريح، فإنَّ الأمر الذي باح به أيلول لم يجد قبولاً لدى الناس، فالطعنة قد أصابتهم، ولم يدركوا بعد خطرها، ولهذا حلّت اللعنة عليهم بسبب غفلتهم، وحين كررت الجوقة النشيد غيّرت ترتيب النص، فقدّمت اللعنة على الطعنة، وقد قصد الشاعر أن يركّز على النتيجة المتحققة التي بقيت صارخة مكشوفة، في حين فاتت الأسباب ولم يعودوا يأبهون بها. يأتي نص الصوت أقرب إلى الوصف، في حين يأتي صوت الجوقة أقرب إلى موقف الشاعر، لأنّه مشحون بالعاطفة والصراحة، ممّا يجعل هذا النص قريب الشبه بالنص السابق -نص أدونيس- ففيهما يبدو النص الثاني أكثر تأثيراً وكشفاً للموقف الذي يقدّمه الشاعر.

ولعل نص دنقل أكثر التحاماً ببعضه من نص أدونيس، لأن جزءاً من دلالات النص

تنكشف من خلال صوت الجوقة وحده، إضافة إلى أن الصوتين في النهاية يتبادلان الأدوار بحيث يحلُّ صوت الجوقة محلَّ الصوت الأساس والصوت الأساس محل صوت الجوقة، يقول:

الجوقة	**صوت**
هذا العام...	**ننتظر الريح**
أعطينا جرحانا آخر ما يملكه الصيف من	**من كل ضريح**
الأنسام	**... ...**
وبقينا في المهد المختنق المبحوح	**من كل ضريح**
لكنّا من كل ضريح	**ننتظر الريح**
ننتظر الريح	**(٧٤)**

ولعلّ عملية التبادل التي تحققت في النص تكشف للقارىء أن صوت الجوقة هو الذي يعلو في النهاية، ويصبح الصوت الرئيس، وها هوذا يكشف الموقف صراحة، ويحتل الموقع اليمين -موقع الصوت- في حين ينزوي الصوت في المكان الجانبي -اليسار- فيصبح هامشياً، وها هوذا يردد ما قالته الجوقة، ويظل نكرة دون ال التعريف حتى نهاية النص، في حين أصبحت الجوقة معرّفة وقد كانت نكرة من قبل، إنّه ارتفاع لصوت الجوقة -الجماعة- وخفوت للصوت الفردي الوحيد.

***

امّا النموذج الثاني الذي نتوقف عنده، فإنه من شعر محمد عفيفي مطر، يقول من قصيدة بعنوان «امرأة ليس وقتها الآن:

انتبه

غيرهم تحت سبي القراءات مغتصبون

فبشّرهمو:

أنت نسل الكتابة

تقرأ في أمّةٍ أنت

تخرج وحدك واحدها وهي تحت

تُقتل السموات أعضاؤك

تُبعث انتثرت(٧٥)

يعيدنا النص إلى عنوان الديوان كلّه، فقد أخذ الديوان اسمه من عبارة وردت في هذا المثال الذي بين أيدينا، ويذكّرنا بما تّمت الإشارة إليه في الحديث عن حاشية الإهداء، فقد قدّم النص «إلى محمد، سيّد الأوجه الصاعدة» والذي التبست فيه شخصية محمد النبي -ص- بمحمد الشاعر صاحب الديوان، ويبدو أن الشاعر قد تماهى بالرسول، مما جعله متفرداً وحيداً مختلفاً عن الآخرين، ففي الوقت الذي سبيت الأمم فيه بما تقرأ، فأصبحت القراءة وسيلة اغتصاب وتدمير لوعي الأمم الضعيفة، فإن الكتابة هي الفعل المتحدي، لأن الكتابة تعني امتلاك القدرة والارادة على صنع ثقافةٍ نابعةٍ من الأمّة نفسها، ثمة فرق كبير بين من يقرأ ويتكيء على رأي الآخر وفكره، وبين من يكتب فيسهم في خلق شخصية الكون وعناصره الفاعلة، إنَّ محمداً هو نسل الكتابة، أي هو صانع الثقافة والفكر في هذا الزمن، فإن كان محمد -ص- هو مؤسس الثقافة الخاصة بالأمّة فإن محمداً -الشاعر- هو نسل الأوّل وامتداده، وقد قدّر له أن يقرأ ما كتب، وهذه الوراثة تحمّله مسؤوليات وتبعات عظيمة لخصها الشاعر بأربعة أفعال هي «تقرأ، تخرج، تُقتل، تُبعث»، ولهذا فيمكننا أن نقرأ النص باعتباره جملة واحدة ليصبح

على النحو التالي:

تقرأ، تخرج، تُقتل، تُبعث، وحدك، في أمّة أنت واحدها وهي تحت السموات أعضاؤك انتثرت.

ويمكننا أن نقرأها باعتبارها أربع جملٍ ،يشكّل كل فعل مطلع قراءة جديدة: على النحو التالي:

- تقرأ، وحدك، في أمة أنت واحدها وهي تحت السموات أعضاؤك انتثرت.
- تخرج، وحدك، في أمة أنت واحدها وهي تحت السموات أعضاؤك انتثرت.
- تُقْتَل، وحدك، في أمة أنت واحدها وهي تحت السموات أعضاؤك انتثرت.
- تُبْعَث، وحدك، في أمة أنت واحدها وهي تحت السموات أعضاؤك انتثرت.

يبدو هذا النص أقرب إلى صيغة الخطاب التي بدأ الرسول محمد -ص- بها، حين جاءه الوحي فأمره أولاً بالقراءة، وكأني بالشاعر يختصر تجربة الرسول -ص- بالأفعال الأربعة وهي الوحي -القراءة- والخروج -الهجرة- والموت، القتل، الجهاد والتضحية من أجل نشر الدعوة، ومن ثم البعث والأمة تتبعه أمام الحق جلَّ وعلا، وإن كان القتل غير متحقق فعلياً في تجربة الرسول -ص- فإنه آتٍ من تماهي الأصل -محمد- والفرع -الشاعر-.

ولعل متابعة تجربة الرسول داخل هذه القصيدة سيكشف ملامح واضحة منها، تتبّدى في ذهاب الرسول -ص- إلى زوجه، وبثها سرّه، وما طمأنته به من أنه سيكون نبيّاً للأمة(٧٦).

تبدو تجربة محمد عفيفي أشد التحاماً ببعضها منْ تجربتي أدونيس ودنقل، فقد عبّرت هاتان التجربتان عن صوتين متخالفين تقريباً، في حين عبّرت تجربة مطر عن نصٍّ متكامل؛ يمرُّ النصُّ من اليمين، ثمَّ ينتقل إلى نقطة المحور -وحدك- وينتهي بالجملة

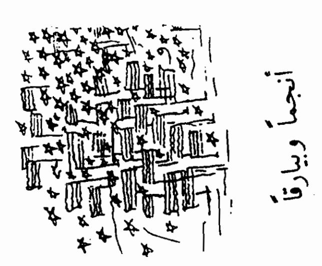
الأخيرة، فيصبح النصان نصّاً واحداً، وفي ظنّي أنّ الشاعر قد قسم نصّه على هذا النحو، لإبراز صيغة المفرد التي تتضمنها الأفعال، وللتركيز على كلمة «وحدك» باعتبارها علامة بارزة تجعل المتعدد -الأمة- متكئة على المفرد «وحدك»، فقد استطاع هنا الواحد -محمد- أن يحمل عبء الأمة، فيقرأ لها، ويخرج بها ويقتل عنها ويبعث فيها من جديد.

-٥-

التجسـيم

ويقوم على اصطناع صورة مجسمة للنص تقارب صورة الشيء المعبَّر عنه، فإن أراد التعبير عن الصلب، صنع نصاً على صورة الصليب، أو الجسد المصلوب، -مثلا- وعلى الرغم من ضيق انتشار هذا التشكيل في شعرنا الحديث إلاّ أنه يجد عناية أوسع لدى شعراء المغرب العربي، ولعلّ هذه الظاهرة تعود أصلاً إلى جذور قديمة في تراثنا على صورة التشجير والتختيم في مراحل سبقت، ولها مماثلات في التراث الأوروبي، إذ بدأت عندهم منذ العصر الإغريقي، وظلت حتى عصر النهضة، ثم توسعت على أيدي شعراء فرنسيين وانجليز وهولنديين واسبان ويابانيين(٧٧). ولعل شعراء المغرب قد تأثروا بما عند الأوروبين بحكم قرب المكان، والتأثر المباشر بالثقافة الغربية. وستتوقف الدراسة عند بعض النماذج الدالة منها قصيدة خليل الخوري وعنوانها «كان وجهي سحابة» يقول منها:


وراحت الصحراء تنبت



(٧٨)

يعبّر هذا النص عن الموقف الذي يحمله من خلال تثبيته صورة مجسمة للبيارق والنجوم في وسط النص، بحيث يلفت الانتباه إلى قيمة الشيء الذي بدأت الصحراء تنبته، وهو نبات إيجابي ويحمل علامات النجاح والنصر والخروج من الهزيمة التي خيمت على الصحراء مدة طويلة.

ولنتوقف عند نموذج آخر من شعر خليل خوري نفسه، يقول من قصيدة بعنوان «طقوس للعشق»

إن إله النور

هذه هي جدلية البعث

سينتصر على آلهة الظلام...

(٧٩)

تعبّر هذه القصيدة -في أغلب الظن- عن ذلك العمل الفدائي الذي قام به رجال فلسطينيون في ميونخ ضد فريق كرة القدم الإسرائيلي، واستشهدوا على ثرى ذلك المكان، فكانوا بموتهم علامة حياة -وفق النص- ويعبّر هذا الجزء من القصيدة عن جدلية الموت والحياة، وقدرة الأمة على الانبعاث من جديد. وقد جسّد الشاعر صورة الانبعاث والتغلب على الموت من خلال تشكيل الفضاء البصري للنص، إذ جعله باتجاهين: أحدهما اتجاه نازل ويشي بالموت وسقوط الشهداء، وثانيهما اتجاه صاعد ويشي بالحياة واستمرار الأمة، فتعبّر الزهرة الساقطة عن الشهادة في حين تعبّر الزهرة النابتة عن التجدد، لتظل جدلية الحياة والشهادة قائمة، إذ تتناقص فرص الموت -السقوط- وتزداد فرص الحياة، وقد وضع الشاعر حواشي على أطراف النص -الأيقون- من مثل جدلية الموت والحياة، حيث يتجه الموت إلى الأسفل والحياة إلى أعلى، وكذلك وضع جملة أخرى طرفاها متناقضان هما إله النور، ووضعه فوق النص، في حين وضع جملة أخرى هي: «سينتصر على آلهة الظلام» ووضع الجملة الأخيرة تحت النص فتآزر دلالة الانتصار والهزيمة مع الشكل المجسم للنص.

وعلى الرغم من أنّ هذه النماذج التجسيدية مغرقة في تقنية التفضية البصرية، غير أنه من الممكن أن نجد لها تأويلاً، لأنها لم تتناسَ دلالات النص الذي تعبّر عنه، في حين نجد بعض النماذج التي تتقمص أشكالاً هندسية غير دالة على القضية التي تعبّر عنها، وقد يكون تأويلها متعسراً، ومثالها هذا النموذج من شعر محمد بنيس، من قصيدة بعنوان «موسم الشهادة» يقول:

لامـــس صوتي الريح تلامست الأخبار فغيّر وجهك للماء الطافح من

أقـــداحـــك مـا بـقيـــت منـــهـــا إلاّ أفـــقٌ أنـــوار شـــــاهــــدة

هــــذا قبـــــر معلــوم في أنحاء الصوت

تربّع وشماً ورسا فــــي

عينك عام الذبح

بمراكش حيث

الناس شهود

يأخذهم

ظـــــل

الريف

الشعـ

ب

ي (٨٠)

لعل محاولة تأويل هذا الشكل الطباعي لن توصلنا إلى نتائج موثوق بها، فنطمئن إلى فهم صحيح، فهل أراد أن يعبّر عن الغرق والطوفان، بحيث ضاقت فرص الحياة، ولم يبق إلاّ القبر؟ هل أراد أن يقول إن مصير أبناء مراكش ماثل بهذا القبر المعلوم؟

وبالتالي، هل هذا الشكل المرئي صورة للقبر؟ هل يعبر هذا الشكل عن خفوت الصوت واضمحلاله وتلاشيه؟ قد يكون أحد هذه التأويلات هو المقصود وقد يكون غيرها، ولذا فإنه يصدق على الشكل الأيقوني ما قاله محمد الماكري من أن هذه النماذج التي تنتقل فيها الأسطر من معطى لغوي إلى معطى تشكيلي لم تصطنع لتقرأ، ولكنها اصطنعت لتشاهد باعتبارها علامة بصرية حسب(٨١)، وهو أمر يخرج الشعر عن هويته وحدوده، ويتجاوز ما قد وقر في أذهان الناس عن مفهوم هذا الفن ورسالته.

***

وبعد، فإن أشكال الفضاء البصري متعددة وواسعة، ومن الصعوبة بمكان أن نختصرها ضمن أطر محددة، وهي مفتوحة على احتمالات أخرى قد تبرز على أيدي الشعراء مستقبلاً، وهي احتمالات قد لا تخطر على بالنا الآن، تتدخل فيها الفروق بين المبدعين، واستعدادهم للمضي قدماً في مهارات الفضاء البصري، ولهذا فإن هذه الدراسة لا تتجاوز المساهمة المتواضعة التي هدفت إلى تحديد بعض ما يدور في شعرنا الحديث من أنماط بصرية/ فضائية، ومن ثم البحث لها عن تأويلات باعتبارها علامات ترمز إلى مدلولات.

وآمل أن لا ينصرف ذهن القارىء الكريم إلى الاعتقاد بأن هذه الدراسة متعاطفة مع تقنيات الفضاء البصري على علاتها إذ ليس من همّها التبشير بتقنيات الفضاء البصري دون حساب، لأن الإسراف في استثمار هذه الظاهرة، والانسياق وراءها إلى مدى بعيد، قد يحوّل النص الشعري إلى مهارات بصرية، ولا سيما في الجانب الأيقوني الذي قد يغري الشعراء؛ لما يقدّمه من مدى رحب في مهارات التفضية التي لم تخطر ببالنا، وبما أنَّ الشعر نتاج لغوي بالدرجة الأولى، فإنّه يتوجب على الشعراء أن يبقوه في حدوده اللغوية، وأن لا يتجاوز استثمارهم لطاقات الفضاء البصري الحدود التي يخرج بعدها عن سماته اللغوية، فيدخل مدارات جديدة، والحُّ على ما ذهب إليه نجيب

العوفي، وتبنّاه طراد الكبيسي من أن الخطورة في هذا الأمر تتجلّى في «التخلي عن التعبير بالكلمة، وإحلال الصورة محلّها»(٨٢) وخصوصاً أن مهارات التشكيل الطباعي -البصري- قد تقدم فرصاً واسعة تصرف الشعراء عن تجويد نصوصهم، ويظلّون يجرون وراء لعبة بصرية حسب.

الحواشي

١- شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة، ط١، ١٩٨٨، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ص٢٧.

٢- لمزيد من الاطّلاع، انظر: محمد الماكّري: الشكل والخطاب، ط١، ١٩٩١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ص١٧٦.

٣- جاكوب كورك: اللغة في الأدب الحديث/ الحداثة والتجريب، ترجمة ليون يوسف، وعزيز عمانوئيل، ١٩٨٩، دار المأمون، بغداد، ص٢٦٠.

٤- نفسه، ص٢٥٧.

٥- نفسه، ص٢٥٩.

٦- نفسه ص ص٢٦١-٢٦٤.

٧- كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ط٢، ١٩٨٦، دار الفكر، بيروت، ص١٥٠.

٨- عبدالستار جواد: التحديات التي تواجه القصيدة العربية الحديثة، المحوران الثاني والثالث من الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين، إعداد عائد خصباك، ١٩٨٩، بغداد، ص٣٠٣

٩- كما خير بك: السابق ص ص ١٥٠-١٥١.

١٠- عبدالستار جواد، السابق، ص٣٠١.

١١- شربل داغر، السابق، ص٣٢.

١٢- نفسه، ص٣٣.

١٣- رضا بن حميد: الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول، مجلد١٥، العدد ٢، صيف ١٩٩٦، ص٩٠.

١٤- نفسه، ص٩٩.

١٥- ترنس هوكز: البنيوية وعلم الإشارة، ترجمة: مجيد الماشطة، ط١، ١٩٨٦، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ص ص١٢٤-١٢٥.

١٦- محمد الماكّري، السابق، ص٥.

١٧- نفسه، ص٢٠٤، انظر كذلك: كمال خير بك، السابق، ص١٥٢.

١٨- محمد الماكّري، ص٧١.

١٩- تجدر الإشارة إلى أن بعض المصطلحات قد أوجبتها عليّ ضرورات الدراسة، ذلك أن الموضوع ما زال جديداً في دراساتنا العربية، مما دفعني لاصطناع مسميات غير مألوفة، وقد تجنبت شرحها في مواضعها لظني بأنها ستتبين عند الحديث في القضايا التي تتضمنها.

٢٠- رضا بن حميد، السابق، ص١٠٠.

٢١- عبدالستار جواد، السابق، ص٣٠١.

٢٢- رضا بن حميد، السابق، ص١٠٠.

٢٣- خليل حاوي، ديوانه، ط٢، ١٩٧٩، دار العودة، بيروت، ص٨٥.

٢٤- نفسه، ص٨٧.

٢٥- بعل هو إله الخصب عن الكنعانيين، وهو نظير تموز عند السومريين، انظر فاضل عبدالواحد علي: عشتار ومأساة تموز، ١٩٨٦، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص١٧٥.

٢٦- خليل حاوي، السابق ص٨٩.

٢٧- نفسه، ص٨٩.

٢٨- نفسه، ص٩٤.

٢٩- محمود درويش: هي أغنية هي أغنية (ديوان)، ط١، ١٩٨٦: دار الكلمة، بيروت، ص٢٣.

٣٠- نفسه، ص ص٢٧-٢٨.

٣١- شوقي بزيع: الرحيل إلى شمس يثرب، (ديوان)،ط١، ١٩٨١، دار الآداب، بيروت، ص٢٢.

٣٢- نفسه، ص٢٢.

٣٣- نفسه، ص٢٣.

٣٤- نفسه، ص٢٤.

٣٥- نفسه، ص٢٦.

٣٦- نفسه، ص٣٤.

٣٧- شربل داغر، السابق، ص ص ٢٢-٢٣.

٣٨- أحمد عبدالمعطي حجازي، ديوانه، ط١، ١٩٧٣، دار العودة، بيروت، ص٣٣٩.

٣٩- نفسه، ص٣٤٣.

٤٠- سميح القاسم: ديوانه، ١٩٧٣، دار العودة، بيروت، ص٢٤١.

٤١- نفسه، ص٢٤٣.

٤٢- نفسه، ص٢٤١.

٤٣- سامي مهدي: الأعمال الشعرية ١٩٦٥-١٩٨٥، ط١، ١٩٨٦، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص٢٢.

٤٤- محمد عفيفي مطر: أنت واحدها وهي أعضاؤك انتثرت، (ديوان)، ١٩٨٦، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص٥.

٤٥- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ط١، ١٩٩٥، دار الآداب، بيروت، ص٢٣١.

٤٦- حسب الشيخ جعفر: الأعمال الشعرية ١٩٦٤-١٩٧٥، ١٩٨٥، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص٢٩.

٤٧- نفسه، ص٢٦١.

٤٨- نفسه، ص٣٥٤.

٤٩- أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ط٢، ١٩٨٥، دار العودة، بيروت، ص ٣٢١

٥٠- رضا بن حميد، السابق، ص١٠١

٥١- نفسه، ص١٠١، لمزيد من الاطّلاع انظر: كمال خير بك، السابق، ص١٥٠-١٥١ فقد تحدّث عن بعض مهارات الشكل الطباعي من مثل التنقيط، والفصل...

٥٢- محمد عبدالمطّلب: ظواهر تعبيرية في شعر الحداثة، المحور الرابع من الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين، إعداد عائد خصباك بغداد، ص١٧٢.

٥٣- علي حرب: التأويل والحقيقة، ط٢، ١٩٩٥، دار التنوير، بيروت، ص٨.

٥٤- محمد عبدالمطلب، السابق، ص١٧١.

٥٥- يوسف الصائغ: قصائد (ديوان)، ١٩٩٢، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص٩٤.

٥٦- أمل دنقل، السابق، ص٣٩٣.

٥٧- سعدي يوسف: جنة المنسيات (ديوان)، ط١، ١٩٩٣، دار الجديد، بيروت، ص٦٥.

٥٨- تزفيتان تودروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط١، ١٩٨٧، دار توبقال، الدار البيضاء ص ص٦٣-٦٤.

٥٩- سعدي يوسف: الأعمال الشعرية ١٩٥٢-١٩٧٧، ط١، ١٩٧٨، مطبعة الأديب البغدادية، ص١١٧.

٦٠- أمل دنقل، السابق، ص٣٣٨.

٦١- قاسم حدّاد: انتماءات (ديوان)، ط١، ١٩٨٢، دار الفارابي، بيروت، ص١١٣.

٦٢- عبدالستار جواد، السابق، ص٣٠٣.

٦٣- نفسه، ص٣٠٣.

٦٤- خليل الخوري: أغاني النار (ديوان)، ط١، ١٩٧٧، وزارة الإعلام، العراق، ص٣٥.

٦٥- سعدي يوسف، جنة المنسيات، سابق، ص١٨.

٦٦- كمال أبو ديب: الواحد المتعدد: البنية المعرفية والعلاقة بين النص والعالم، فصول، مجلد١٥، العدد٢، ١٩٩٦، ص٧٤.

٦٧- محمد عفيفي مطر: والنهر يلبس الأقنعة (ديوان) ١٩٧٥، وزارة الإعلام، بغداد، ص ص ٦٩-٧٥.

٦٨- أدونيس: كتاب الحصار (ديوان)، ط١، ١٩٨٥، دار الآداب، بيروت، ٢١٨.

٦٩- كمال أبو ديب، السابق، ص٧٣.

٧٠- رضا بن حميد، السابق، ص١٠٢.

٧١- أدونيس، السابق، ص٧٣.

٧٢- سعدي يوسف، الأعمال الشعرية، ١٩٥٢-١٩٧٧، سابق، ص١٩٢.

٧٣- أمل دنقل، السابق، ص١٢٧ .

٧٤- نفسه، ص١٣١ .

٧٥- محمد عفيفي مطر، أنت واحدها وهي أعضاؤك انتثرت، سابق، ص١١٤ .

٧٦- لمزيد من الاطلاع على تقنية المقابلة بين المتنين، انظر محمد عفيفي مطر، السابق، ص ص ١٧٧-١٧٨ .

٧٧- محمد الماكّري، السابق ص١٨٩ .

٧٨- خليل الخوري، السابق، ص١٠٥ .

٧٩- نفسه، ص١١٩ .

٨٠- محمد بنيس: مواسم الشرق، ط٢، ١٩٨٦، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص٨٠.

٨١- محمد الماكّري، السابق، ص٢٤٣.

٨٢- نجيب العوفي: اثبات الكتابة ونفي التاريخ، مجلة الثقافة الجديدة، العدد١٩، ص٦٨، نقلاً عن طراد الكبيسي: الشعر والكتابة -القصيدة البصرية- الأقلام، العدد١، السنة ٢٢، كانون ثاني ١٩٨٧، ص٦ .

التعمية والتلقي
(محمود درويش نموذجاً)

أخذت الاتجاهات النقدية الحديثة -ما بعد البنيوية- تلحُّ على دور المتلقي في استقبال النص وتفسير مقاصده، وضرورة تفعيل دوره واستثمار طاقاته، ولا سيما الاتجاه التفكيكي بحكم قيامه على تعدد القراءات، واعتنائه بالأبعاد الجمالية في النص، وما يحققه من متعة غير متكئة على البعد الإرسالي -المضموني- مما ترك فكرة المقصدية المطلقة بعيدة عن تفكير نقاد هذا الاتجاه، ولم تجد من العناية لديهم أدنى اهتمام(١)، وهذا الأمر سمح لهم أن ينفوا وجود قراءة وحيدة وصحيحة موثوقة لأي نص، وأفضى بهم إلى فكرة القراءات المفتوحة التي «تظل نسبية وغير يقينية، وقابلة للتفكيك»(٢).

ولعلَّ نظرية التلقي التي أرسى دعائمها كل من الناقدين الألمانيين «هانز روبرت ياوس» و «وولف جانج إيزر» قد منحت المتلقي أيضاً دوراً واسعاً في توجيه النص، وتحديد قراءاته المتاحة فقد «أصبح المتلقي نقطة البداية. . . لفهم العمل الأدبي»(٣)، وتمثّل موقفهم في بعدين: أولهما: ما سمّاه (يا وس) -أفق الانتظار- ويربط به بين العمل ومرجعياته، وتوقعنا له، وانقطاع ذلك الأفق(٤)، وثانيهما: ما سمّاه آيزر -القارئ الضمني-، حيث انصبَّ جهده على إبراز دور خبرة المتلقي في تأويل العمل الفني، وتحليل أبعاده، إذ رأى «أن العمل الأدبي ينطوي في بنياته الأساسية على متلق قد افترضه المؤلف بصورة لا شعورية، وهو متضمن في النص في شكله وتوجهاته وأسلوبه»(٥)، وهذه الفكرة جعلت القارئ الحقيقي معنياً بتلمس المفاتيح الموجهة إلى القارئ الضمني، وتوظيفها باعتبارها آلياتٍ خاصة به من الممكن أن يستثمرها في تأويل يتغيّا الوصول إلى مقاصد النص.

وقد عدّت نظرية التلقي النصَّ واقعاً في دائرة الجمود والموت ما دام بعيداً عن أيدي المتلقين، ولن يتحقق له وجوده الواقعي إلاّ بعد أن يصبح بين أيدي القرّاء والمتأولين(٦)، وبما أنَّ المتلقين مختلفون في طرائق قراءاتهم، ودرجات استجاباتهم للنص، وطول ألفتهم للسياق الذي ينتمي إليه وتباين مصادر ثقافاتهم، ووعيهم لسيميائيات النص

بحث منشور في مجلة مؤتة للبحوث والدراسات.

وعصره. . . .، فإنّ تأويلاتهم ستكون مختلفة أيضا، ولعلَّ هذا الاتجاه قد منح المتلقي منزلة عدّ معها «حراً حرية تامة في خلق النص»(٧)، مطّرحاً جانباً احتمالات سوء التأويل، أو فوضى القراءة(٨)، لأنهم رأوا أنّ «القارئ هو الذي ينتج النص»(٩) انسجاماً مع الفكرة القائلة : إن القراءة إبداع جديد وعلى وفق طرحهم هذا رأوا أن « لا سبيل إلى إيجاد قراءة موضوعية لأي نصٍّ، وسيظل النّص يقبل تفسيرات مختلفة ومتعددة، بعدد مرّات قراءته»(١٠)، مما يخرجه من حدود الاستهلاك، ويهيّئه عندئذٍ «لكل كتابة جديدة، يعيش حالة بحث دائـمة عن اكتماله اللامحـدود»(١١) معها.

ومثل هذه النظرة لن تصدق على النص البسيط، لأن القراءات تستهلكه سريعاً، ولا يسمح للمتلقي أن يذهب بعيداً في تأويله أو الإسهام على نحو فاعل في إنتاج دلالاته، ذلك أن مقاصد المؤلف في مثل هذا الصنف تظل قريبة ولا تحتاج جهداً في كشفها ورصد تحققاتها في حين يستعصي النص الغامض على المتلقين، ويعاند في القراءة، مما يفتح الأفق واسعاً أمام القرّاء، فينشّطون أدوات الاستقبال والمعرفة لديهم، ويحفزهم على المشاركة الفاعلة، والغموض سمة أساسية في الفن، ولا يمكننا تصوّر عمل إبداعي خالٍ من الإبهام والغموض والثغرات التي تعطيه فرادة، وتجعله مستحقاً القراءة المتواصلة وتخرجه من أسار الاستهلاك الآني، وهذه السمات مقوّم أساس من مقومات الشعر «لا حدثاً عارضاً فيه، ولا عنصراً متمّماً لعناصر أصلية غيره»(١٢).

-٢-

لقد التفتت الدراسات النقدية إلى ظاهرة الغموض في الشعر الحديث، وعقدت دراسات جادة حوله، حاولت البحث في طبيعة الظاهرة وكشف الدوافع التي تكمن خلفها، واستكناه الدلالات المائرة في تلك النصوص التي تتسم بهذه السمة، وهي سمة لا تقتصر على الشعر العربي وحده، إنما تعدُّ سمة للشعر في لغاته المختلفة، وقد لفتت انتباه النقاد الغربيين، ولا أحسب دراسة (أمبسون) الموسومة بـ «سبعة أنماط من

الغموض» والتي صدرت في بداية هذا القرن قد ظلت طيَّ الكتمان على الدارسين، فقد لفتت الانظار إلى إشكالات الغموض في الشعر الغربي منذ مدّة ليست قصيرة، أمّا على صعيد الدراسات النقدية في أدبنا فإنها متعددة من أبرزها:

- شكري عيّاد/ الغموض في الشعر الحديث- من كتاب «الأدب في عالم متغيّر».
- عزالدين اسماعيل/ المصطلح الجديد وظاهرة الغموض - من كتاب «الشعر العربي المعاصر».
- كمال خير بك/ الغموض الدلالي - من كتاب «حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر»
- أحمد بسّام ساعي/ الغموض -من كتاب «حركة الشعر الحديث في سورية».
- خالد سليمان/ أنماط من الغموض في الشعر العربي الحر.
- محمد بنيس/ بلاغة الغموض من كتاب «ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب».
- عز الدين منصور / ألوان من الغموض في الشعر العربي - من كتاب «دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر».
- عاطف جودة نصر/ النص الشعري ومشكلات التفسير .

وهذه الدراسة لا تنبتّ عمّا أرسى دعائمه هؤلاء الباحثون، ولا تنقضه، ولكنها تسعى لاستكمال الصورة التي لقيت لديهم عناية، وكان فضل التمهيد لها عائداً إليهم دون استثناء، أمّا خصوصية هذا الجهد فإنّها متأتية من ثلاثة جوانب: أولها: أنّ هذه الدراسة تعنى بشاعر واحد هو محمود درويش وعلى نحو دقيق في دواوينه الأخيرة: حصار لمدائح البحر، هي أغنية هي أغنية، أحد عشر كوكباً، لماذا تركت الحصان وحيداً، وهو شعر حافل بالغموض، وهذه الدراسات لم تتوقف عنده تقريباً، لسبقها على ظهور هذه الدواوين التي تمثل نقلة جديدة في تجربة درويش، وثانيها: وقفت هذه الدراسة عند

نماذج من شعر محمود درويش تتجاوز الإشكالية المتحققة فيها حدود الغموض الذي يحيل إلى دلالة أبعد عند إنعام النظر ملياً فيها إلى حدود التعمية -أحياناـ التي تحدُّ من التلقي، أو تفتح فضاءات متعددة واحتمالات كثيرة أمام المتلقي، ولعلَّ هذا السبب هو الذي نحا بي لتسميتها التعمية بدلاً من الغموض، ظناً مني أن التعمية درجة أبعد من الغموض، يصعب معها على المتلقي تأويل النصوص إلى مدلولات تطمئنّ إليها النفوس، مما تفضي إلى اجتهادات تحفز مهارات المتلقي، وتستفز أدواته التأويلية، وآلياته التفسيرية، مما يسهم على نحو مباشر في إشراك المتلقي بما نسميه «انتاج النص». وثالثها: أنّ هذه الدراسة لم تتقيد بقضايا الغموض التي رسختها بعض الدراسات المذكورة سابقاً، ولكنّها حاولت أن تقف على قضايا أخرى من مثل الفراغات والفضاء الطباعي والبعد الإيقاعي...

لعلّ الناقد رجاء النقاش هو أوّل من نبّه إلى دخول محمود درويش افاق الغموض والالتباس في شعره، وذلك في أثناء حديثه عن التصوّف لدى الشاعر(١٣)، وعلى الرغم من زعم الشاعر نفسه بأنّه قد خرج من عباءة نزار قباني، وعلى الرغم من أن نزاراً يعدّ نموذجاً صريحاً على بساطة التعبير، وسهولة اللغة والبعد عن الغموض، بسبب الرسالة التي رآها نزار منوطة بالشعر، وهي رسالة جماعية -اجتماعية- لا تستعلي على الجمهور، ألزمت نفسها بالسعي وراء الناس وطرق أبواب بيوتهم مستأذنة بالدخول، أقول على الرغم من إعلان درويش ارتباطه بنزار إلاّ أن سمة البساطة والسهولة لم تلازمه طويلاً، ولكنه أخذ يتحوّل إلى الجانب المضاد لذلك كلّه، ولا سيما في بداية السبعينيات ومابعد ذلك(١٤)، وقد تعاظمت الظاهرة بعد ظهور ديوانه «حصار لمدائح البحر» واتسعت مع دواوينه اللاحقة، حتى بلغت حدّاً بعيداً أدخل نصوصه في أحيان كثيرة دائرة الإبهام، ولعلَّ مردَّ ذلك إلى ما رافق هذه التجربة من تحوّلات سياسية واجتماعية على المستوى العربي عامة، والفلسطيني خاصة، إذ استدعت تلك التحوّلات

على نحو خفي من الشاعر أن يغيّر أدواته التعبيرية، ولغته الشعرية لتنسجم وتلك المراحل التي من أبرز ملامحها غموض الواقع، ومجهوليّة التصورات التي قد تنقاد إليها الأمة والقضية مستقبلاً(١٥)، ولعلَّ ما ذهب إليه عزالدين اسماعيل في تفسيره لظاهرة الغموض في الشعر الحديث يصب في هذا المنحى تماماً، حيث رأى أن «شعر هذه التجربة يتعامل مع اللغة تعاملاً خاصاً وجديداً، كما يتعامل مع ظواهر الحياة نفسها...»(١٦) ولهذا فإنَّ الشعراء قد «أدركوا أن الكشف عن الجوانب الجديدة في الحياة يستتبع بالضرورة الكشف عن لغة جديدة، فليس من المعقول في شيء، بل ربما كان من غير المنطقي أن تعبّر اللغة القديمة عن تجربة جديدة، لقد أيقنوا أن كلَّ تجربة لها لغتها، وأن التجربة الجديدة ليست إلاّ لغة جديدة أو منهجاً جديداً في التعامل مع اللغة»(١٧).

ستتوقف هذه الدراسة عند خمس قضايا تدخل في باب الغموض في شعر محمود درويش وهي:

- **الرمز - العلاقة بين الدال اللغوي ومدلولها الرمزي..**
- **الانزياح..**
- **الفراغات.**
- **الإيقاع.**
- **إحالات الضمائر.**

-٣-

- الرمز: الدال اللغوي والمدلول الشعري:

لقد نبهت الدراسات السيميولوجية إلى قيمة الرمز اللغوي في الكلام، فقد قسّم علماء اللغة اللغة إلى مستويين هما: اللغة باعتبارها نظاماً مجرداً، والكلام باعتباره تحققاً

للغة؛ ولهذا فإنَّ المعوّل على الكلام، وهذا الكلام قائم على النظام السيميائي، أي على وجود علامات (دوال) يتم التواطؤ عليها بين المتكلمين باللسان الواحد لتصبح رموزاً على مدلولات، ولا يتحقق للغة أداء رسالتها بعيداً عن نظام العلامات هذا(١٨)، وحين تصبح هذه الرموز فاعلة بين المتعاطين بذلك اللسان، ولا يجد الناس صعوبة في التواصل والفهم يتحقق للغة مستواها الوظيفي -المعجمي- بحيث يكون لكل دالٍّ لغوي مدلوله المحدد. وهو المستوى الذي سمّاه أحد نقاد هذا العصر بدرجة الصفر(١٩). الذي لا تتجاوز فيه كلمة من مثل «صقر» دلالة المفردة دون زيادة أو نقصان، غير أن الأمر على مستوى الشعر يتجاوز هذه الحدود، ولا بدَّ من الانتباه إلى الأثر البعيد لتلك الدوال في نفوس الناس، ولا يتحقق ذلك «إلاّ عن طريق الإيحاء بالرمز المنوط بالحدس»(٢٠) والمقصود بالإيحاء هنا أن يتجاوز النص الأبعاد المعجمية للدال، ليحقق دلالة أبعد عمّا هو مألوف بين الناس، لينجز بذلك المستوى الشعري للرمز، إذ إنَّ البقاء في أسر الرمز اللغوي يقتل الإيحاء الذي تمت الإشارة إليه، ومع ذلك فعلى الشاعر أن لا ينبتّ عن الدلالة المعجمية تماماً، أو يلغيها، وينفي أيَّ أثر لها، لأنها تظل هي الهادي الوحيد الذي تستعين به في الوصول إلى المدلول الجديد، لهذا فإنّه يتوجب على الشاعر أن يحتفظ بقدر معقول من الأساس الدلالي للرمز اللغوي الموظف شعرياً(٢١)، لكي تبقى تلك الصلة هادياً لنا في تحديد الدلالة، ولكي لا يصبح الرمز عائماً فاقداً لأي خصوصية تضبط المقصدية التي يحملها، مما يتركه حرّاً قابلاً لكل الاحتمالات، وإذا ما انفصمت العلاقة بين الرمز في دلالته المعجمية، ودلالته الشعرية ستعوم دلالات النص ويستحيل علينا الاطمئنان إلى مقاصد أو إشارات، فيصبح لكل شاعر لغة مستقلة عن النظام الإشاري -السيميائي- للكلام المتواطأ عليه بين أبناء اللسان الواحد، وعندئذ يصعب تأويل الرموز ونفقد المرجعيات أو القواسم التي تحكم فهمنا لأي عمل ونضبط معها سياق الإبداع كلّه. من يقرأ شعر محمود درويش يجد فيه كثيراً من الرموز التي يصعب عليه أن يحيلها إلى مرجعية دلالية موثوقة أو مقاربة مما يجعل الاطمئنان إلى مقاصد قد

يحملها النص أمراً يكتنفه الغموض والالتباس وستتوقف الدراسة عند بعض النماذج الدالة، أول تلك النماذج تبدو فيه التعمية قابلة للتأويل، والإحالة إلى مدلول ما، يقول:

والنهر لا يمشي إليّ، فلا أراه

والحقل لا ينضو الفراش على يدي، فلا أراه

لا مصر في مصر التي أمشي إلى أسرارها

فأرى الفراغ، وكلّما صافحتها

شقت يدينا بابل

في مصر كافور... وفي زلازل(٢٢)

إن إنعام النظر في النص السابق يضعنا أمام الأسئلة الحقيقية التي تواجه التأويل، فهل النهر الذي يعاند الشاعر ولا يمشي إليه نهر حقيقي؟ أم هو المجرى الذي يكون سبيلاً لاتجاه ما؟ ما دلالة الحقل الذي لا ينضو الفراش على يديه؟ وما الفراش الذي ينتظره من الحقل؟ ومصر هل هي مصر كافور ولا تمتد إلى مصر معاصرة؟ وهل تنسحب الدلالة السلبية لمصر في التراث في علاقتها بالمتنبي الذي يتقنّع الشاعر به هنا، أم أنّ مصر هي الوطن كلُّه؟ أم هي رمز لبعض أقطار الأمّة بغض النظر إن كانت مصر جزءاً منها أم لا؟ ومن تكون بابل؟ وهل يحق لنا أن نتقبّل المسميات بدلالتها المألوفة فتصبح بابل رمزاً للعراق؟ وعندئذ نؤول الرموز بمآتيها القريبة، فتكون مصر هي مصر، وبابل هي بابل دون زيادة أو نقصان؟ قد نتلقى النص على هذا النحو، ولكنه تلقٍ غير واثق من إحالاته الرمزية، فما الذي يمنعنا من جعل مصر رمزاً للأمة كلّها، وكافور رمزاً للحكام على نحو عام؟ وما الذي يجعلنا نرى بابل رمزاً للأمة أو بعض أقطارها دون وقفها على معطيات محددة لا تبرحها؟.

وعلى الرغم من عدم وثوقنا بالإحالات الرمزية هذه، إلاّ أننا لن نختلف كثيراً على مقاصد الشاعر، فالنهر رمز العطاء، وحين يعاند الشاعر ولا يتجه نحوه، فإنّه يتجه لصالح الآخرين ويصب في بحرهم، والحقل الذي لا ينضو الفراش على يديه ربما سينضو الفراش على يدي الأعداء، مما يجعل وجود العناصر الخيرة من مثل الحقل والنهر، عاملاً خادعاً، لتوهم الفلسطيني بأنها ستكون في صالحه، وحين يختبرها يجدها ضده. وكذلك الأمر فيما يخص مصر وبابل، فإن عدم دلالتها على أقطارها المحدّدة، لا يخرجها من الدلالة على الأمة عامة.

لعلَّ النموذج السابق لا يدخل حقل التعمية وإن كان ذا سمة غامضة أو ملبسة، ولذا ستتوقف الدراسة عند نموذج أبعد في إشكاليته من السابق؛ يقول:

ههنا حاضر

عابر

ههنا علّق الغرباء بنادقهم فوق

أغصان زيتونةٍ، وأعدّوا عشاءً

سريعاً من العلب المعدنية، وانطلقوا

مسرعين إلى الشاحنات. . .(٢٣).

يقف الشاعر الآن أمام لحظة الحاضر، وهو حاضر عابر لم يختره ولا يد له فيه، يواجه معه أسئلة المرحلة، فقد علّق الغرباء -لحظة الحاضر- بنادقهم فوق أغصان الزيتون مستعجلين في أمرهم، أعدّوا عشاءً سريعاً وانطلقوا إلى الشاحنات، فمن الغرباء، وما دلالة استعجالهم، وما المقصود بأغصان الزيتون؟ وما دلالة الشاحنات؟ قد تفضي القصيدة كلُّها إلى بعض المفاتيح إذا ما اقترن تفسيرها بالمرحلة في مستواها السياسي، (السلام)، فالمقاتلون يعلقون بنادقهم فوق تلك الأغصان، فهل قصد الشاعر أن يشير إلى

أنّ المقاتل قد اطمأنَّ إلى غصن الزيتون، واستبدل ببندقيته الصلح الذي يشي به غصن الزيتون المذكور؟

من الغرباء هل هم الأعداء؟ نقبل ذلك بناءً على زاوية الرؤية التي يمثلها محمود درويش باعتباره فلسطينياً يرى في العدو دخيلاً على وطنه؟ وهل يفضي مثل هذا التأويل إلى أن الأعداء -الغرباء- قد بدأوا يميلون إلى الصلح، واستبدلوا ببنادقهم أغصان الزيتون؟ وإذا كان ذلك صحيحاً، فلم يسرعون إلى طعام من العلب المعدنية، ثم يهرعوه إلى الشاحنات أليست وسيلة انتقال ورحيل؟

من جانب آخر هل يحق لنا أن نعدَّ الفلسطينيين هم الغرباء، وقد خدعوا بأغصان الزيتون، فعلقوا بنادقهم فوقها؟ وها هم يواجهون نتائج الخدعة الآن، إذ لم يتبق أمامهم إلاّ الرحيل بعد أن فرّطوا بالخيار الوحيد وهو النضال -البنادق- فليس لهم الآن إلى الإسراع نحو الشاحنات للبحث عن وطن آخر.

وبعد، فعلى الرغم مما يشي به النص من احتمالات إلاّ أننا لا نجد واحداً منها يدفعنا لترجيحه على الاحتمال الآخر، مما يدخل النص باب التعمية والالتباس البعيد.

* * *

ستتوقف الدراسة عند نص كامل، يحقق قدراً بعيداً من التعمية برموزه كلها، وبما يمكننا أن نتأوّل به النص كلّه، عنوان القصيدة «أوديب»(٢٤)، وقد استهلّها بحاشية للعنوان، تقول: «ما حاجتك للمعرفة يا أوديب»، وعلى الرغم من أن الحاشية المذكورة تشي بأن الشاعر يتخذ أوديب رمزاً مستقلاً عنه، إلاّ أن قراءة النص تكشف بأن الرمز قد تجاوز هذا الحد ليكون قناعاً تاماً، وهو الأمر الذي جلب الإشكالية والتعمية، فالمعرفة كما يرى الفلاسفة أس الداء، ولعلَّ آدم وحواء لم يخرجا من الجنة لولا المعرفة. «فوسوس إليه الشيطان قال يا ادم هل أدلك على شجرة الخلد وملك لا يبلى فأكلا منها فبدت لهما سوءاتهما وطفقا يخصفان عليهما من ورق الجنة وعصى آدم ربَّه فغوى»(٢٥)

وهي المعرفة التي شقي بها أوديب على وفق منطق الأسطورة، حين قتل أباه وتزوج أمّه دون علمه، وها هو ذا يواجه المعرفة لتنقلب حياته شقاءً وبؤساً، وعلى وفق تقاليد القناع، فإن الشاعر يتماهى بالشخصية المجتلبة، بغض النظر إن كانت تلك الشخصية تشير إلى التجربة المعاصرة بمستواها الفردي أم الجماعي (القومي - الإنساني)، أي أن القناع يفرض علينا أن ننظر إلى الشخصية التراثية باعتبارها رمزاً للشاعر(٢٦)، حتى ولو كانت الشخصية معبّرة عن إدانة المرحلة وأهلها فإن الشاعر هنا لا يمكن أن يبرّئ نفسه من الإدانة بما أن الشخصية القناعية تعلن موقفاً يدينها(٢٧). أمّا إذا أعدنا النظر في هذه القصيدة فإن الأمر فيها يبدو مختلفاً اختلافاً تاماً، فالنص في ظاهره نص قناعي، وهو بضمير المتكلم ويتماهى بتجربة أوديب لحظة انكشاف الخطأ الذي قارفه بيديه، لكننا لا نجد التجربة ذات علاقة بدرويش ألبتة، فالنص يتحدث عن مُلْكٍ وسلطة، وهو سلطان يتمرّد على المعرفة، ويحاول كسر قوانينها، لأنها تذكّره بما خالف به شرف النتيجة التي حققها، فقد قدّم لنا النص شخصاً يعلن ألوهيته على الناس، يتفاخر بملك مطلق «العرش خاتمة المطاف/ ولا ضفاف لقوتي/ ومشيئتي قدر. صنعت ألوهتي/بيدي، وآلهة القطيع مزيفة/ ما حاجتي للمعرفة»، النص هنا يعلي من موقع الذات الفردية، ويكفر بكل ما ينيه الشرف والصدق، يرفض الماضي ويأبى العودة إليه، لأن الماضي يذكّر بانحراف الوسائل، وما يهم تلك الشخصية هو الحاضر فقط بغض النظر عن سلامة الوسائل التي أوصلته إليه أم انحرافها.

وتتعاظم الأنا المسيطرة على الشخصية لتحلّها موقعاً أسطورياً «ظلي أزرق» و «لا شأن لي بسلالتي/كانوا رعاة، أم ملوكاً، أم عبيد، هذا أنا ملك، أنا ملك وحيد» و «أنا كائن فيما أكون» و «أنا جواب للجواب».

ويواجه هذا الملك إشكالية في عدم معرفته طبيعة المشكلة التي قد وقع فيها، فهل إشكاليته متأتية من كونه قاتلاً أم من كونه عارفاً أنه قاتل؟، ويختم النص هارباً من

المعرفة، ومن المرأة التي كانت سبباً في المعرفة:

أنا زوج أمّي

وابنتي أختي

وتختي، مثل عرشي، أوبئهْ

يا إمرأهْ

يا معرفهْ

ما حاجتي لكما

لماذا لم تموتا مثل موت الآلهه

فإن كانت المرأة والمعرفة قد أخرجتا آدم من جنته، ونغصتا عليه سعادته، وقادتاه إلى الشقاء والامتحان، فإن أوديب قد واجه معضلة وجودية بسببها، ومع ذلك فإن النص معني الآن بإحالة هذه التجربة إلى بدائل معاصرة، لأنّه من نافلة القول أن نقول: إنّ النص لم يكن إعادة سرد للتجربة الماضية، فالنص إحالة إلى مفردات معاصرة، ولكي يتمّ لنا مثل هذا نواجه أسئلة التلقي، ومنها: من أوديب الآن؟ وهل هناك من حقق ملكه خطأ غافلاً؟ وإن كان غير غافل عن سوء الوسائل، هل سعى إلى ذلك ولم تقلقه المعرفة؟ وإن كان ذلك صحيحاً، فما الذي حدث لتقضّ مضجعه المعرفة؟ وهل يمكننا إحالة ذلك إلى شخصية / شخصيات محددة؟ ولم تماهى درويش بالشخصية التي تدين نفسها بنفسها على الرغم من أنّه ليس صاحب ملك أو سلطان؟ هل يمكننا تلقي النص باعتبار ذلك رمزاً للسلطة في كل زمان ومكان؟ وهل هذا السلطان هو الصهيوني الذي احتل أوطان الآخرين ولم يأبه بالشرف وصدق الوسائل؟ ولو قبلنا ذلك فإن العلاقة المتحققة في التجربة الماضية لا تصدق على التجربة المعاصرة، إن اتخاذ درويش لاوديب قناعاً، جعله يتماهى به، لأنّه لم يعهد عن القناع أن يكون لذات منسلخة عن الشاعر

-الضد- وهذا أحدث لبساً كبيراً في استقبالنا للنص، وأظن أن الشاعر ينعزل تماماً عن أوديب، وهو أقرب إلى تقنية أخرى هي الشخصية المبتدعة أو ما يسمى في الأدب الانجليزي (Persona) أو هي أقرب إلى ما يسمى بالمونولوج الدرامي حيثُ تتبنّى سمة أخرى تكون الشخصية فيها مدانة، وتمنح فرصة للتعبير عن ندمها أو تمردها على واقعها الذي آلت إليه(٢٨)، وقد وجد الشاعر توظيف ضمير المتكلم الذي ألبس النص علينا بتقنية القناع وسيلة أنجح لكشف هواجس الشخصية المعاصرة، وقلقها وتمردها على المعرفة، وكفرها بالماضي، وحرصها على حاضرها، ولا سيما حين يكون الحاضر ملكاً وسلطاناً واسعاً، وهي وسيلة أنجح مما لو اتخذ أوديب رمزاً فقط يشير إليه الشاعر ويصفه ويتكلم نيابة عنه أو يدينه هو بلسانه، ومع ذلك فإن الأسئلة تبقى معلّقة لغموض التوظيف ولصعوبة إحالة الرموز في النص إلى بدائل محددة، وهو غموض لا ينفي جمالياً النص إذا ما تجاوزنا عن المقاصد والرسالة الموضوعية التي تجبره على النطق بها.

-٤-

الانزياح الإسنادي أو الدلالي

أخذ النقد الحديث يعتني بالصورة الشعرية عناية لافتة، ولا سيما في جانبه التطبيقي، فقد عدّت معياراً من معايير الفن، وشعرية الشعر، وتمت معاودة دراسة الشعر القديم في بعض جوانبه بناء على منظور نقد الصورة، وقد التفت العرب قديماً إليها تحت بابي الاستعارة والتشبيه، ورفضوا الإغراب في تشكيلها، وهذا المعيار دفعهم للملاحظة على بعض الشعراء أنهم يشبهون المعنوي بمعنوي مثله، أو غير المألوف بمثله، مما يبقي الصورة غامضة، ويصعب أن تتحقق على عناصر تستحضرها الحواس الإنسانية.

أما النقد الحديث فإنه اعتنى بالصورة تحت ما يسمى بالانحراف -الانزياح- الاسنادي والدلالي(٢٩)، كأن نسند الفعل «بكى» مثلاً إلى مسند إليه من مثل «الغيم» وذلك لما بين نزول المطر من الغيم والبكاء من دلالة فيزيائية مألوفة، ومثل هذا الانزياح يبقى

مقبولاً، غير أنّ هذا الأمر يدخل حدوداً بعيدة حين يتمادى الانزياح فيُشكّل خرقاً بعيداً للحدود المعروفة للإسناد، فلو قلنا «بكى الصخر» لكان الانزياح بعيداً عن حدود الألفة، لأننا لم نعهد الصخر يبكي بدلالته الجامدة المتحجرة، ولكننا إذا استحضرنا دلالة أخرى للصخر، كأن يقصد به الرجل القاسي، أو القوي الذي لا يلين، عندئذ نفك إشكالية الانزياح، غير أن الأمر يدخل حدود التعمية، حين يستعصي على المتلقي إحالة المعطيات إلى صورة ليس من الممكن أن تقاربها المخيلة.

ولنتوقف عند بعض النماذج الدالة في هذا الباب، يقول درويش من قصيدة بعنوان (تعاليم حورية):

لا وقت حولكِ للكلام العاطفيّ

عجنتِ بالحبق الظهيرة كلّها، وخبزت للسّماق

عرف الديك، أعرف ما يخرّب قلبك المثقوب

بالطاووس، منذ طردت ثانية من الفردوس(٣٠).

يتضمّن هذا النص خطاباً موجهاً إلى أنثى، يشي بوجودها الضمير المخاطب في «عجنتِ، خبزتِ، وقلبكِ...» وحين نعاود النظر في النصّ كلّه، نجد الضمير يعود إلى الأم التي باح الشاعر باسمها في النصّ غير مرّة «أمي تعدُّ أصابعي العشرين عن بُعد»، «أمي تضيء نجوم كنعان الأخيرة».

ولعلَّ النص يبدو ميسور الدلالة بعد معرفة طرفي الخطاب، واقتراب النص من ذات الشاعر وخصوصيته، وعندئذ تبدو كثير من الصور مقبولة، وسهلة الاستقبال باستثناء بعض الصور القليلة، غير أنَّ ما يحدث اللبس في النص هي هذه الصورة التي تضمنتها الشريحة السابقة، وذلك لبعد الشقة المتحققة بين عناصر الصورة، إذ إننا لم نعهد وقوع فعل من مثل «عجن» على مفعول من مثل «الظهيرة»، مستعينين بعنصر يحققه في النص حرف الجر «بالحبق»، قد نتصور أن نعجن الطين، أو الطحين، أو الرمل..... أو أي

عنصر قابل لمثل هذا الفعل، أمّاما تحقق في النص فإنّه مما لم نألفه البتة، فهل أراد الإشارة إلى ما يمكن أن تفعله المرأة الفلسطينية من اعتناء بالنبات الزكي الرائحة الذي يلازم جغرافية معينة من مثل «فلسطين» فيصبح الحبق مؤشراً على الوطن والنساء يطيّبن به المكان؟ ومع ذلك ترد أسئلة كثيرة، لم الظهيرة والانحياز إلى حدود زمنية؟ وكذلك الأمر في الفعل «خبزت» فقد وقع على مفعول لاحظٌ له من الواقع، إذ إنها، خبزت عرف الديك، واستعان بحرف الجر لاجتلاب كلمة السماق إلى التركيب، فإن كانت سابقاً قد عجنت بالحبق الظهيرة، فإنها الآن تخبز ما عجنته من قبل، وتكتمل صيغ التعمية في الجملة الثالثة، أعرف ما يخرّب قلبك المثقوب بالطاووس، فكيف يُثقب القلب بالطاووس، وما دلالة الدوال الموجودة من مثل: الطاووس وعرف الديك، والسماق، والحبق، إن معرفة مدلولات مثل هذه الدوال سيسهّل علينا صيغ الإسناد وتلقي الانزياح المتحقق فيها، وبما أننا لا نمتلك قناعات قارةً تجعلنا نحيل هذه الدوال إلى مدلولاتها المتغيّاة، فإننا نقع ضحية تعمية بعيدة ربما نفكها على نحو احتمالي، أو نضل في توجيهها.

* * *

لننتقل إلى صورة أخرى تبدو فيها الغرابة أبعد مدى من سابقتها، يقول من قصيدة بعنوان عند أبواب الحكاية»

للنهايات مذاق القمر البني، طعم الكلماتْ
عندما تحفر في الروح مجاريها. . . وتنشفْ
ولها صوت أبينا في السماوات، وإصغاء حصاةْ
لو صايا الملح، مُت يا حبُّ مُت فينا، لنعرف
أننا كنّا نحبُّ. .(٣١)

لعلنا لا نخرج عن باب الصورة حين نتحدث عن الانزياح الدلالي من مثل العلاقة

المتحققة بين المضاف والمضاف إليه أو الصفة والموصوف، فالشاعر في وصفه للنهايات، وهي عنصر معنوي لاحظٌ له من السمات الحسّية أدخلها مدخلاً حسّياً حين جعلها طرفاً في صورة تتراسل فيها حاستان هما الذوق والبصر/للنهايات مذاق القمر البني/ مما أدخل الصورة باب الالتباس الذي يتأتى من ثلاثة أبعاد هي: إنَّ النهايات لم تحتلّ في ذاكرتنا سمة حسّية لتوصف بأنَّ لها مذاقاً، وهذا انزياح بعيد إلى حدٍّ ما، غير أنه من الممكن التغلب عليه لو أنَّ الأمر قد توقّف عنده حسب، لكنّه تجاوز حدود الخرق المقبولة حين أضاف المذاق إلى القمر، ولم يضفه إلى عنصر يمكننا تذوقه من مثل المر أو الحنظل أو أي عنصر يحيل الذائقة إلى السمة التي أراد أن ينجزها في الصورة على مستوى سلبي، وليت الأمر قد توقف عند هذا الحد، فقد أضاف سمة ثالثة تأتت من وصفه القمر بأنه بنّي، وما هو مألوف في المعرفة البسيطة لدينا لا يمكن أن يكون اللون البني سمة أو لوناً من ألوان القمر، لعلَّ تراسل الحاستين الذوقية والبصرية، وانزياح الدلالة المتحققة من الإضافة أو الصفة، واقتران ذلك بطرف معنوي «النهايات» قد جعل الصورة بعيدة إلى حدٍّ يجعلها تحدث تعمية والتباساً لدى المتلقي، وتنحرف بتأويله إلى ما لم يهدف إليه النص أو يضاده، وقد زاد ذلك تعمية أن الصورة تكتمل من خلال انزياحات تبالغ في خرقها لقاعدة الألفة أو القبول، وذلك من خلال إلباس (النهايات) طعم الكلمات التي تحفر في الروح مجاريها وتنشف، ومن خلال صوتها الذي هو (صوت أبينا في السماوات)، وأبعد من ذلك قوله:

... وإصغاء حصاةْ

لو صايا الملح...

فكيف يمكننا إدراك التشكيل المكاني لمثل هذه الصورة؟ كيف تصغي الحصاة لوصايا الملح؟ وما هي وصايا الملح، وكيف تصغي النهايات نفسها؟ إنَّ مجموع الانزياحات واتكاءها على حواس متعددة ومتباينة وغير قابلة للتصور يجعل الصورة الفنية بعيدة، مما

يمكن معه أن توصف بأنها غير قابلة للتحقق على المستوى الذهني(٣٢).

* * *

نتوقف عند نموذج ثالث للتدليل على غموض الانزياح، يقول من قصيدة بعنوان «لحن غجري»

حلم مالحٌ

وصوت

يحفر الخصر في الحجر

اذهبي يا حبيبتي

فوق رمشي أو الوتر

قمر جارح

وصمت

يكسر الريح والمطر

يجعل النهر إبرةً

في يدٍ تنسج الشجر(٣٣)

نعود مرّة أخرى إلى اقتران المعنوي بالحسي، فالحلم عنصر معنوي ليس له أي سمة فيزيائية تؤهله لقبول صفة الملوحة، والملوحة صورة ذوقية، فكيف يمكننا تقبل مقولة «ملوحة الحلم» إلاّ إذا قصد الشاعر أن الحلم صعب وقاسٍ وعنوان قسوته وصعوبته الملوحة التي يستشعرها المرء في فمه حين يتذوق عنصراً محسوساً، ومثل هذا الانزياح يبدو مقبولاً لو توقفت المغامرة الشعرية عند حدوده، لكنّ الأمر يتجاوزه كثيراً، فكيف يحفر الصوت خصراً في الحجر، فعلى الرغم من أن الصوت عنصر حسي إلاّ أنّه لا يمتلك من القدرة ما يؤهله لانجاز فاعلية الحفر في الحجر، وماذا يحفر حين يؤدي مهمته

إنّه يحفر خصراً، والخصر يقترن عادة في أذهاننا بالأنوثة، لأنّنا لم نألف اجتزاء هذا العنصر من الجسد للدلالة على الرجل مثلاً أو الطفل، ذلك أنَّ هذا الجزء يحمل دلالة تشير إلى الجاذبية أو الشهوة، لذا فإننا حين نجتزئ ما يدل على الرجل نأخذ جانباً دالاً على الرجولة، ولا يمكن أن يكون منها الخصر، إنما ننحو نحو الزند أو الكف أو المنكب لما في هذه العناصر من دلالة القوة والعزيمة. . . في حين يُجْتزأ من المرأة ما يدلُّ عليها كالعين أو الشفة أو الضفيرة أو الخصر، ويؤيّد ذلك الشطر الرابع حين يتوجة الخطاب إلى امرأة « اذهبي يا حبيبتي» وعلى الرغم من إمكانية تأويل الصورة بعيداً عن مفرداتها الصغرى، إلاّ أن هذه الصورة الفرعية، تبقى مستعصية على التحقق، فكيف يسند إلى الصوت فاعلية من مثل انجاز الخصر، وكيف ينجز الخصر من الحجر؟ وهل يمكننا استبدال كلمة أخرى بالحجر دون أن يطرأ تغيّر ما على مقاصد النص؟.

أما الأمر الذي يبدو أكثر غرابة فإنّه يتأتّى من قوله «قمر جارح. . .»، فالقمر هنا يحمل من السمات غير المألوفة ما يخرجه عن التصور المألوف حين يقوم مقام المدية أو السيف. . . والغموض يكتنف الصورة حين نتابع بقية عناصرها، فالصمت يكسر الريح والمطر، فكيف يتحقق مثل ذلك، وكيف نسند الفعل «يكسر» إلى عنصر لا يمكن أن تدركه الحواس «الصمت» /الغياب/ ولعلنا نجازف فنقول: من الممكن أن تدركه حاسة السمع لعدم بلوغها ما يحقق صوتاً، فتدلنا على وجود الصمت، لكنه في الواقع المتحقق يمثل حالة غياب يستحيل معها عنصراً سلبياً لا يسهم في تحقيق أي شيء، ومع ذلك فإنه يحقق مالم نتوقعه «يكسر الريح والمطر» ويتجاوز هذه الفاعلية فيجترح المعجزات حين يحيل النهر أبرةً، والنهر ذو فاعلية صادرة عن إرادته الذاتية، ومع ذلك فإنّه يطاوع الانزياح فيستحيل إبرة لا تملك فاعليتها ولكنها تمارس دورها من خلال غيرها، إذ لا بدَّ حينئذٍ من يدِ صناع خارقة تجعل النهر إبرة تنسج شجراً.

وبعد، فهل أراد الشاعر بانزياحاته البعيدة أن يجعل الضدين (الصوت/ الصمت)

منجزين وفاعلين؟ وهل كان يصنع أسطورة الإنسان فوق المكان، فيستحيل الحجر الجامد الذي لا يقترن بأي خصيصة إنسانية إنساناً، بل امرأة -الخصر- وبما أن صانع الأسطورة -في النص- رجل؛ فإنَّ فاعليته على المكان لا تكتمل إلاّ بالأنثى، لأنه محتاج إلى الوقوف في وجه الانهيار والزوال كما فعل الجاهلي حين كان يتسلح بالأنثى باعتبارها قوة قادرة على إعانته وإخراجه من سطوة الموت والانهيار، مما جعلها فاتحة لكل نصٍّ شعري باعتبار الفن أسطورة أو خلقاً لواقع جديد يقف في وجه الموت والدمار الإنساني الذي كان يواجهه العربي آنذاك.

كذلك الأمر حين يتحوّل النهر المتمرد المستعصي على الترويض، والذي يبدو خارجاً -أحياناً- على إرادة البشر- يتحوّل إبرة تخيط الأرض بالشجر، فيحقق المرء على الأرض وجوده حين يزرعها بالأشجار، عندها يكون الصمت قوة أسطورية منجزة، تخضع ما لا يخضع ، تكسر الريح والمطر، وتحيل النهر إبرة تنسج شجراً فوق أرضٍ ووطن، وهل يمكنني المجازفة والقول: إنَّ اللحن الغجري يمثل أغنية البداءة التي تنشد تحقيق الحياة بعناصرها الفاعلة على الرغم من قسوة العناصر التي تسعى للتدمير من مثل الحلم المالح، والقمر الجارح... إنّه صراع بين ضدين، القوى الظالمة التي يمثلها الحُلم المالح والقمر الجارح... والتي تتصدر الصورة والعناصر الطيبة التي تريد إعادة الكون إلى مرحلة البدء، وهي مرحلة قائمة على البراءة -الأنثى- والأرض التي تنجب وتتحدّى -الزراعة-.

لعلَّ متابعة الصورة في شعر درويش ستعزز المقولة التي أراد هذا البحث أن يؤكدها وهي الميل إلى الغموض أو التعمية، وهي تعمية تبتعد -أحياناً- عن حدود الخرق المقبولة، مما يحيل قضية التلقي إشكالية واسعة يصدق عليها قول جان كوهن: «ثمة نقطة حرجة للانزياح، أوعتبه للفهم الواضح، تختلف ولا شك باختلاف القراء... تفقد القصيدة إذا تجاوزتها فاعليتها كلغة دالة»(٣٤).

-٤-

تقنية الفراغات

تقوم بعض أفكار الناقد الألماني «وولف جانج أيزر» على وجود فراغات في النص يتولّى مهمة ملئها بالنصوص الغائبة والدلالات الكامنة خلفها المتلقي نفسه، فقد ألحّ على دور المتلقي الذي لا بدّ «أن يحضر في المادة النصيّة لكي ينتج المعنى»(٣٥). وقد عزا التواصل الأدبي إلى عمليتين أساسيتين تتحكمان في استقبال النص، وتفعّلان دور القارئ إحدى هاتين العمليتين ما أسماه، «فراغات النص المركّبة»، لأن «هذه الفراغات تترك الربط بين أبعاد النص مفتوحاً، وبهذا تحثُّ القارئ على تنسيق الأبعاد والنماذج، وبكلمات أخرى فإنها تحفز القارئ على تنفيذ عمليات أساسيّة داخل النص»(٣٦)، هذه الفراغات توجه المتلقي إلى ما يمكننا تسميته «المسكوت عنه في الخطاب» حيث رأى تيري ايجلتون أن النصوص تحتفل بصور واسعة منه تجعل أي نص عملاً غير مكتمل مبرهناً بذلك على أن البنيوية تعنى بما يصمت عنه النص أكثر من عنايتها بما يقوله(٣٧). ويتجلّى المسكوت عنه على صور متعددة يتحقق بعضها بسبب التكثيف الذي يعدُّ سمة شعرية مهمة، أو يتحقق بسبب التخلي عن ترابط السرد، بحيث تقل العناية بالتفاصيل داخل العمل الشعري، ومنها ما يتحقق بسبب التشتت والانقطاع الذي نستشعر الخطاب معه يقفز عن إقامة روابط منطقية بين العناصر، ومنها ما يتحقق بسبب التشكيل الطباعي، وستتوقف الدراسة عند بعض النماذج الدالة في هذا الباب أول هذه النماذج مأخوذ من قصيدة بعنوان «فرس للغريب» مهداة إلى شاعر عراقي:

... في داخلي خارجي، لا تصدق دخان الشتاء كثيراً
فعمّا قليل سيخرج أبريل من نومنا، خارجي داخلي
فلا تكترث بالتماثيل... سوف تطرّز بنت عراقية ثوبها
بأوّل زهرة لوزٍ، وتكتب أول حرفٍ من اسمك
على طرف السهم فوق اسمها...

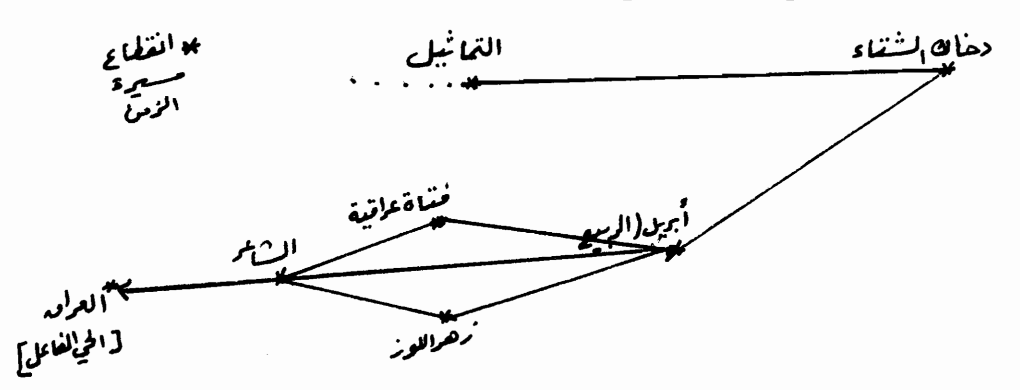
في مهبِّ العراق(٣٨)

لعلَّ إنعام النظر في النص يكشف ما يعتوره من تشتت، وما يتجلّى فيه من فراغات تستدعي من المتلقي أن ينهد بمسؤولية ملئها، وأول ملامح الفراغ ما قد تبدّى على صورة الحذف في النص، وظهر ذلك في أول الكتابة، وهذه علامة سيميائية بصرية لم يضعها ا لشاعر فضلةً أو ترفاً أو بلا هدف، ولكنّه سكت عن جزء من الخطاب يقع على عاتق المتلقي مسؤولية تقديره، ويتكرر الأمر نفسه مرتين أخريين: مرة في وسط النص، وأخرى في نهايته، وعند تقدير دلالات الحذف تواجهنا صعوبات لعدم يقينية الاحتمالات، ولخضوعها للاختلاف المتأتي من اختلاف مهارات المتلقين وثقافاتهم ووعيهم للسياق، وحسن تقديرهم المقاصد المتغيّاة أو المناسبة. فهل أراد درويش أن يقول شيئاً يعضد جملة «في داخلي خارجي» التي قد تعني أن الأشياء تتشكّل على وفق ما يخصه هو وما يريده حسب، فأمّا ما يخص الآخرين فلا يقيم له وزناً؟ لذلك تساوى ما كان مخبوءاً داخله مع ما هو ظاهر خارجه، مما يجعل العنصر الخارجي -الظاهر- الخادع عاجزاً عن محو الحقيقة في النفس ويتجلّى ذلك العنصر الخادع القاسي في «دخان الشتاء» وعلى المخاطب أن يوقن بأن هذا الدخان لن يطول بقاؤه، ولا بدَّ أن يأتي البديل أو الفصل الأجمل «فعمّا قليل سيخرج أبريل من نومنا»، وأبريل يستدعي في النفس الارتياح لأنه مقترن بالتجدد والحياة والربيع.

وبناءً على هذا الفهم تحال الرموز إلى مدلولاتها الأبعد، وبإمكاننا توجيه النص إلى مقاصد محتملة، ربما يكون أرجحها أن الشاعر يقصد بالشتاء ودخانه تلك القوى الظلامية التي عمدت إلى تدمير العراق، وصبّت فوقه دخان زمانها، وعندها يكون أبريل زمن الخلاص الذي لا بدَّ سيأتي مهما مكث الشتاء، لأن الربيع يخرج من إهاب سابقة لا محالة، وهذا يدفع النص لتكرار العبارة السابقة بعد إجراء تغيير جوهري لا ينقض دلالاتها ولكنه يؤكدها ويلحُّ عليها، يقول: «خارجي داخلي» فإن كان التركيب في المرّة الأولى محتاجاً إلى حرف الجر الذي يسبق كلمة «في داخلي»، فإنَّ الجملة الابتدائية تتشكّل هذه المرّة على نحو مباشر وهو أمر من الممكن أن يتبادل معه طرفاً الإسناد الأدوار، ليعلن لنا صورة من التطابق أي أنه لم يعد ثمة فرصة للتناقض أو الخداع، ولم

يعد المرء معها عاجزاً عن خوض معركة الحركة المؤثرة فيه وفي عصره.

يأتي بعد ذلك جملة جديدة «فلا تكترث بالتماثيل» ولأول وهلة تبدو غير متسقة مع سابقاتها، وليست بذات علاقة حقيقة معها، فما علاقة التماثيل بكذب الشتاء؟ ومن تكون هذه التماثيل؟ وما علاقتها بإبريل؟ قد نؤوّل التماثيل بأنها القوى المتسلطة التي تنصّب نفسها سيدة على الكون، والتي ظنت أن الشتاء سيمكث إلى ما لا نهاية فوق العراق. وعندئذٍ يمكننا تقدير تأويلات للحذف الثاني الذي ورد بعد تلك الجملة، أرجح وجوهه أن هذه التماثيل خواء ولا بدَّ للزمن من الحركة على الرغم مما تصطنعه من معوقات، ومعنى ذلك: إن الربيع قادم، وهو أمر يسمح للبنت العراقية أن تطرّز ثوبها بأولى زهرات اللوز، وتعشق كمثيلاتها من نساء الأرض، وتضع اسم حبيبها على ثوبها، ويمكننا اصطناع خطاطة لصراع العناصر على الفاعلية:



إن ما تحقق من عناصر إيجابية -زهرة اللوز، بنت عراقية، ثوب، سهم، اسم الشاعر، اسم الفتاة- يعني اكتمال الفاعلية التي لا بدَّ ستعود إلى العراق، لذلك يمكننا تقدير دلالات الحذف الثالث الذي جاء في نهاية النص، بما يتناسب ودلالات التحوّل الإيجابي الذي سيأتي مع أبريل.

أما الملمح الثاني من ملامح الفراغات فهو ما قد جاء على صورة الانزياح الطباعي الذي عزل جملة «في مهبِّ العراق» في أقصى الصفحة من الشمال، وقد شكلّت تلك العلامة الطباعية فراغاً وانقطاعاً بصرياً ينسجم -في ظني- ودلالات الفاعلية التي

ستتحقق مع أبريل، لأنها جسدت مركز الفعل الذي سيبدأ تأثيره على الآخرين بحيث تكون تلك الفاعلية صادرة عن هذا المكان «في مهب العراق».

لنتوقف عند نموذج آخر، تتجسّد فيه تقنية الحذف، ودورها في تشكيل دلالات الفراغ:

.. أيها اليأس كن رحمة، أيها الموت كن
نعمة للغريب الذي يبصر الغيب أوضح من
واقعٍ لم يعد واقعاً. سوف أسقط من نجمة
في السماء إلى خيمة في الطريق إلى. . .   أين؟
أين الطريق إلى أي شيءٍ؟ أرى الغيب أوضح من
شارعٍ لم يعد شارعي. من أنا بعد ليل الغريبةِ؟(٣٩)

هذه المقطوعة جزء من قصيدة طويلةٍ هي «أحد عشر كوكباً/ على آخر المشهد الأندلسي» وهي مأخوذة من المقطوعة الثامنة وعنوانها «من أنا . . . ./بعد ليل الغريبة» وتجسّد تلك المقطوعة ضبابية المرحلة التي دخلتها القضية الفلسطينية والتي بدا الشاعر معها حذراً من اي شيء، مما جعله لعبة سهلة في يد اليأس والخوف لالتباس المعطيات أمامه، ولأن وضوح القنوات التي تتجه إليها قضيته تشي بسوداوية المستقبل وضياع الحلم، مما يجعلها تزداد ضبابية، إنها حالة من المفارقة الواضح فيها يقود إلى نقيضه، والضبابي يقود إلى ضده، فإن كانت المرحلة السابقة على الرغم من اضطرابها واختلاط التصورات فيها قادرة على تحديد الأهداف، وجمع الباحثين عن الحق في مسارات صحيحة، فإن المرحلة الحاضرة عاجزة عن فعل ذلك، مما يجعل مستقبل الناس على هذا المكان مرهوناً بإرادة أولئك الأشخاص الذي يمتلكون القدرة على صنع مستقبل هذا المكان، ولن يكون من أهدافهم ضمان حق الفلسطيني بالتأكيد، لذلك أبصر الشاعر الغيب واضحاً أكثر من الواقع الذي يعيش فيه، لأن النتيجة هي الضياع «أسقط من خيمة في السماء إلى خيمة في الطريق إلى. . . أين؟» إنَّ حالة التحوّل التي تعرّض لها

الفلسطيني والتي تنمُّ على المجهول الذي ينتظره تنسجم معها صورة الحذف المتحققة في الفضاء البصري للنص، لأن الحذف يعني المجهول، وهو صورة طباعية تجسّد الواقع الذي ينتظر القضية وأبناءها، وقد جاء بعد الحذف سؤال دال على مبتغى مكاني «أين» وتكرر مرتين، ليكشف هواجس الشاعر وإحساسه بالضياع، فهي سؤال عن طريق قد يؤدي إلى شيء بغض النظر عن نهاية الطريق، هل تقوده إلى وطن أم إلى خيمة أم. . . إن النص باصطناعه مهارة الحذف يعلن لنا إحساسه بضياع الهوية والوطن والحياة، لأن البحث والسؤال في النص يقود إلى أي شيء ما عدا الوطن، مما يجعل الية الحذف (الفراغ) قادرة على اجتلاب دور المتلقي، وإشراكه في إنتاج النص وفتحه على تأويلات متعددة بتعدد المتأولين والقراء.

-٥-

الإيقاع

قد حقق الشاعر الحديث لفنه مكتسبات متعددة من خلال هوامش الحرية التي قدمتها له التجربة الحديثة، بعض تلك المكتسبات كان على مستوى اللغة، وبعضها على مستوى الصورة، والتشكيل، وبعضها على مستوى الإيقاع، وقد تبدّت مهارة بعض الشعراء في استغلال البعد الإيقاعي في النص الشعري دالة بذلك على نجاح الشاعر وإفادته من الفضاءات التشكيلية التي تسهم في تطوير عمله الفني تطويراً ناجحاً، ويأتي محمود درويش في مقدمة الشعراء الذين أفادوا من استغلال الطاقات الإيقاعية التي تهيئها لهم التجربة الشعرية. ولعلَّ المستوى الإيقاعي قد تجاوز الدور المعياري الذي كان ينظر إليه من خلاله سابقاً، وأصبح الآن عنصراً فاعلاً يمثل معياراً نقدياً، ويقدم مفتاحاً مهماً من مفاتيح معاينة النص الشعري ودراسته، وفهم سر التحولات التي تطرأ على رؤى النص ولغته، وقد دارت دراسات نقدية كثيرة حول الإيقاع وتحولاته، وتأويل البنية الإيقاعية على نحو ينسجم والبنية الفنية للنص(٤٠).

لعل قارئ شعر درويش سيدرك بيسر طبيعة الخصوصية الإيقاعية التي تتجلى في نصوصه، فأحياناً تجد لديه عناية فائقة بالتدوير والوقفة الشعرية في آن معاً، وأحياناً

يصطنع قوافي داخلية تتوازى مع بعضها ومع قوافٍ خارجية تناظرها وتكمل دورها وتمثل معها منعطفات مهمة في تشكيل النص الشعري، وأحياناً يجنح إلى علل وزحافات مختلفة في الإيقاع، ولم نعد نرى مثل هذه السمات الإيقاعية متحققة في النص عفو الخاطر أو بلا فائدة، ولكنها أخذت تحتل دوراً مهماً كما أسلفت في تقديم التجربة وفهمها . وستتوقف الدراسة عند نموذجين دالين في هذا الباب، الأول من قصيدة بعنوان «عزف منفرد»، يقول:

لو عدت يوماً إلى ما كان، لن أجدا --ب- -ب- --ب- -ب- ب ب-
الحبُّ الذي كان والحبُّ الذي سيكون --ب- -ب- --ب- -ب- ب ب-ه
من ألف زنبقة حاولت أن أعدا --ب- ب ب- --ب- -ب- ب ب-
القلب القديم بقلبٍ توءم، وجنون --ب- ب ب- --ب- -ب- ب ب-ه
حبيبتي يا امتثال الروح للجسد ب-ب- -ب- --ب- -ب- ب ب-
ويا نهاية ما لا ينتهي أبدا(٤١) ب-ب- ب ب- --ب- -ب- ب ب-

لمحمود درويش مهاراته الإيقاعية الخاصة به، والتي تسترعي انتباه أي معتنٍ يقرأ شعره، ومن أبرز تلك المهارات ما يختص بالقافية والتدوير، وهذا النموذج لا يخلو من دلالة أكيدة على هذا البعد، تتجلّى عنايته بالقافية من خلال «يكونْ وجنونْ» وأهم منها قافية الدال المتبوعة بألف الإطلاق -أجدا، أعدا، أبدا- وحين نقيم موازنة بين الإيقاع بمستوييه الإنشادي -الشفوي- والرمزي -العروضي- لا نجد ألف الإطلاق قد وضعت في حساب الوزن -العروض- ولو تمَّ تطبيق الشفوية -الإنشاد- على الوزن لأحدثت خلخلة واسعة، ولا ستعصى علينا إخضاع النص لأي تشكيل عروضي مقبول، ولهذا لا بدَّ لنا إذا ما رغبنا في إعادة الانتظام العروضي -الوزن- للنص من الاستعانة بآلية التدوير في موضعين هما -لن أجدا / الحبَّ. . . -و- أن أعدا/ القلب- بحيث نتخلص من ألف الإطلاق عند الترميز العروضي، ومثل هذا يثير سؤالاً مهماً قوامه: هل يستقيم القول حين يخالف النص في مستواه الإنشادي صورته في مستواه العروضي، أم أن

التشكيل العروضي يجب أن يكون صورة صادقة للملفوظ وهو الأسلوب -القاعدة- المتبع في تحقيق الصورة العروضية للشعر العربي؟ ولهذا فإننا أمام خيارين: أولهما يختص بمن يحرص على السلامة الإيقاعية وعليه أن يتجاوز عن ألف الإطلاق وكأنها غير موجودة في مواضعها ليتطابق الإنشاد والصورة العروضية، أما ثانيهما فإنّه يختص بمن يحرص على تحقيق النص بمستواه الإنشادي على الصورة التي أرادها الشاعر، فإنّه معنيٌّ بتأويل الانزياح الإيقاعي الذي يحدث في النص، ولا مندوحة له من مواجهة أسئلته، فهل كان درويش يقع في الخطأ العروضي دون وعي منه؟ الجواب عن ذلك ميسور وسهل، فلا يمكن لشاعر من مثل درويش أن يقع في ذلك، ولكنّه معنيٌّ بما يحدثه من خروقات إيقاعية حادة في نصّه، ولا بدَّ من دوافع دلالية أسهمت في توجيهه إلى مثل هذا الانزياح، وصدرت عن وعي من الشاعر، ودليل ذلك أنّه جعل هاتين الكلمتين في نهاية الأبيات، وحاول أن يوقف تأثير التدوير الذي يتوجب علينا مراعاته عروضياً، فأجهض فاعلية التدوير بمد الصوت بألف الإطلاق المتحققة عن الفتحة، وهو أسلوب لم تعهده الأذن العربية، تاركاً بذلك اسماً منصوباً في بداية البيت الذي يلي هاتين القافيتين، وهو بذلك يفعِّل هذين الفعلين اللذين احتلا موقع القافية -أجدا، أعدا- لأن حركة النصب على الاسمين اللاحقين لهما جاءت باعتبار كلّ واحد منهما مفعولاً به لكل واحد من الفعلين، مما يحول بيننا وبين قراءة البيت الجديد على نحو نطّرح معه تأثير الفعل الذي اتخذه قافية، ومثل هذا التشكيل الإيقاعي يضعنا أمام إشكالية صعبة وعصية على الترويض، ولا أجد الأبعاد الدلالية في النص ذات علاقة مفهومة مع التغيير المذكور، مما يحدث انقطاعاً في استقبال النص يتأتى من خيبة التوقع التي تحدثها المفاجأة الإيقاعية، ومن عدم وضوح العلاقة بين التحوّل الإيقاعي والدلالات التي تحملها المقطوعة، ومن يتابع القصيدة التي اجتزئت منها الأبيات السابقة يجد هذه الظاهرة تتكرر في شرائح النص كلّها.

* * *

وسنتوقف عند نموذج آخر يمثل إشكالية إيقاعية جديدة يصعب تأويلها أيضاً:

أمشي على حافة البئر: لي قمران

واحد في الأعالي   -ب-   -ب-   -

وآخر في الماء يسبح... لي قمران   ب-   ب ب-   -ب-   ب ب-   ب ب-ه

واثقين، كأسلافهم، من صوابِ   -ب-   ب ب-   -ب-   -ب-   -

□

الشرائع... سكّوا حديد السيوفِ   ب-   ب ب-   -ب-   -ب-   ب

محاريث، لن يصلح السيف ما   ب-   -ب-   -ب-   -ب-

أفسد الصيف -قالوا- وصلّوا   -ب-   -ب-   -ب-   -

طويلاً، وغنوا مدائحهم للطبيعة(٤٢) ب-   -ب-   ......

هذه الأبيات مأخوذة من قصيدة بعنوان «في يدي غيمة» وقد قسّمها الشاعر مقطوعاتٍ، فصل كلَّ واحدةٍ منها عن الأخرى بمربعٍ صغير كما هو واضح في النص وكان التشكيل العروضي -الوزن- يكتمل في نهاية كل مقطوعة، دون حاجة إلى اصطناع تدوير مع المقطوعة التاليةِ، غير أنَّ الأمر بين المقطوعتين السادسة والسابعة، مغاير لما ألفناه في بقية النص فقد انتهت المقطوعة السادسة بكلمة «صواب» وبدئت السابعة بكلمة «الشرائع» ولا إخال العلاقة الوثيقة خافية على القارئ، فهي علاقة إضافة، والإضافة في التركيب النحوي تجعل الكلمتين بحكم كلمة واحدة لأنهما تتممان بعضهما ولا يكتمل المعنى في غياب إحداهما.. وكان أولى بالشاعر أن لا يفصل هاتين الكلمتين عن بعضهما، فما بالك وقد جعل كل واحدة منها في شريحة منفصلة عن الأخرى، وحين نرصد الرمز العروضي نجد النص محتاجاً إلى تفعيل مهارة التدوير. فقد ورد السبب الخفيف في نهاية المقطوعة السادسة، وهو جزء من التشكيل (-ب-)، في حين جاء الوتد المجموع في بداية المقطوعة السابعة، مما يثير سؤالاً قوامه: ما الحاجة الدلالية التي دفعت الشاعر لكي يجعل هاتين الكلمتين في موقعين متباعدين، ومفصولين عن بعضهما بمربع -علامة طباعية دالة- على الرغم من أن العلاقة النحوية -التركيبية-

والإيقاعية لا تسمح بمثل هذا التشكيل؟، حتى لو قبلنا ذلك، واستقام النص معنا باعتبار الكلمة نهاية مقطوعة، ووقفت على كلام مسكوت عنه تقع مسؤولية تقديره على المتلقي، وكذلك لو سوغنا التشكيل الإيقاعي باعتبار العروض تجيز لنا جعل (-ب-) ممدودة بسبب خفيف إضافي لتصبح (-ب--)؟ أقول: لو قبلنا ذلك فكيف نسوّغ كلمة الشرائع الواردة في بداية المقطوعة السابعة؟ إذ إننا نجد البناء النحوي -التركيب- غير قادر على استيعابها. وكذلك الأمر فيما يخص البعد الدلالي فلا نجده قادراً على إدراجها في سياق الكلام اللاحق إذا لم يستدعَ معها جزؤها الذي انقطع عنها والمتمثل في كلمة -صواب- لتصبح تركيباً متماسكاً -صواب الشرائع-.

ولذا، فإن التفريق بين المضاف والمضاف إليه قد خلق إشكالية إيقاعية هي التدوير على الرغم من انتهاء المقطوعة التي عودنا الشاعر -من قبل- على إنهاء التشكيل الإيقاعي مع نهاية كل واحدة من مثيلاتها. مما أوقعنا في إشكالية وتساؤل يقوم على جدية الحاجة إلى مثل هذا التشكيل، وأثره على المتلقي واستقباله للنص الشعري.

-٥-

إحالات الضمائر

تتأتّى بعض ملامح التعمية في شعر درويش من إحالات الضمائر، فأحياناً نجد الشاعر يفتتح النص بضمير لا يعود على مذكور سابقاً، فلا تدرك مدلولاته ولا مقاصد الشاعر من اصطناعه، وأحياناً يلتبس عائد الضمير فلا تدرك ارتباطاته وإحالاته، حيث يضعك أمام تعمية أخرى تجعلك غير مطمئن إلى العلاقات القائمة ،مما يجعل النص مفتقراً إلى التماسك والاتساق على حدِّ رأى بعض أصحاب نظرية تحليل الخطاب، حيث «يبرز الاتساق في تلك المواضع التي يتعلق فيها تأويل عنصر من العناصر بتأويل العنصر الآخر، يفترض كلّ منهما الآخر مسبقاً، إذ لا يمكن أن يُحلّ الثاني إلاّ بالرجوع إلى الأول»(٤٣).

أما الجانب الأول وهو افتتاح النص بضمير غير عائد على مذكور سابق فقد تكرر في النص الشعري مراراً كثيرة ، ومن النماذج الدالة على ذلك قوله من قصيدة بعنوان: «كم

مرة ينتهي أمرنا»:

يتأمّل أيامه في دخان السجائر

ينظر في ساعة الجيب:

لو أستطيع لأبطأت دقاتها

كي أؤخر نضج الشعير(٤٤).

يواجهنا في هذا المقطع إشكالان أولهما تأتى من الضمير المستتر في كلمتي يتأمّل وينظر، الظاهر في كلمة أيامه، فمن ذلك الشخص الذي يتأمل أيامه منشغلاً أو متشاغلاً بدخان السجائر، والذي يؤرقه الزمن بحيث يتابع ساعة الجيب مراقباً ما يمرّ به من وقت؟ إن درويش في أحيان كثيرة يقترب من ذاته؛ أو قد يقترب من ذات الفلسطيني الذي جسدته حالته، ولعلّ متابعة النص الذي استهلّه بهذه المقطوعة يقربنا من القضية التي التبست، فالذي يتمنّى تأخير نضج الشعير، فقد وطناً في الجنوب ينضج الآن شعيره في أيدي الغزاة والمحتلين ونضج الشعير هنا على وفق النص -يحدثني صيف لبنان عن عنبي في الجنوب- يذكرّ الشاعر بنضجه في وطنه، ولذا فإن تأخير الزمن هاجس يداعب كل فلسطيني، لا يقبل أن يصدق مرورالزمن بعيداً عن الوطن، ولذا فإن الشخصية تتماهى في جزء من النص بين الابن والأب، فلا ندري من يحمل الهم منهما، أو لنقل لا نستطيع أن نفصل بين هميهما:

هل كنت تحلم في يقظتي يا أبي؟

من الذي كان يحلم في يقظة الآخر، هكذا يخاطب الابن أباه، ونلاحظ الالتباس الذي جمع الاثنين باعتبارهما ذاتاً واحدة، هل كنت تحلم في يقظتي، فالأب هو الذي يحلم، لكنه لا يحلم في يقظته كما تعودنا على السياق التقليدي لحلم اليقظة، ولكنه يحلم في يقظة الابن، مما يجعلنا أمام حالة لا ندري من الذي يحلم في يقظة الآخر، إنه شعب يحلم في يقظة كاملة، لا يفارقه حلم اليقظة، ولا يكفل الزمن الممتد من الأب إلى الابن تحقيق ذلك الحلم لذا يضطر الأب أن يتم حلمه في زمن ابنه حين عجز عن تحقيقه في زمنه.

ومن النماذج الدالة أيضاً قوله من قصيدة بعنوان: «في يدي غيمة»:

أَسْرَجُوا الخيل،

لا يعرفون لماذا،

ولكنهم أسرجوا الخيل في السهل(٤٥).

فعلام يعود الضمير في كل من كلمة أسرجوا، وكلمة يعرفون؟ فقد تكررَّت هذه الشريحة في القصيدة ثلاث مرات، وتتكون القصيدة كلها من تسع شرائح، وردت الشريحة السابقة في المرة الأولى والخامسة والتاسعة، فمن الذين أسرجوا الخيل؟ هل هم قوم الشاعر أم الشعب الفلسطيني؟ أم الأمة عامة؟ .. ولماذا يسرجون الخيل دون أن يعرفوا الهدف من ذلك؟

لعل مثل هذا الضمير المعمّى قد أحدث لبساً واسعاً في النص أدخله دائرة الانغلاق والإلباس، وإن كانت بعض الشرائح تتضح إلى حدٍّ ما، لكننا لا نجد النص يحيل إلى تأويلات واثقة بسبب هذه المرجعية الضائعة، وبسبب تكرار هذه الشريحة ثلاث مرات مما يجعلها ذات هدف مهم في النص الذي يتضمنها.

ومما زاد التعمية ما نجده في بداية الشريحة الثانية من إحالة الضمير على غير مذكور أو مقدّر، إذ يقول:

... كان المكان مُعَداً لمولده: تلّةً

من رياحين أجداده تتلفت شرقاً وغرباً، وزيتونة

قرب زيتونة في المصاحف تعلي سطوح اللغة... (٤٦).

يفاجئنا النص بحضور ضمير آخر، لم يتقدم من الأسماء ما يمكننا أن نعيده إليه، فعلام يعود الضمير في مولده واجداده، هل ذلك الطفل الذي يستعد المكان لاستقباله هو الشاعر نفسه حين كان يحلم أهله بمجيء طفل، وكانوا يمتلكون مكاناً يعدّونه له؟ أم هو كل طفل فلسطيني يولد، فيستعد المكان لمولده، بحيث يحيل النص إلى وجود وطن كان الأجداد قد جذّروا عروقهم فيه على صورة الزيتونة القائمة بذاتها (لا شرقية ولا

غربية) وهل يمكننا تجاوز ذلك لنجعل النص خارجاً عن حدود الهم الفلسطيني - إن استطعنا- يدفعنا إلى ذلك عنوان النص «في يدي غيمة» وهي إشارة إلى امتلاك الخير والعطاء بحيث نفهم معه قول الشاعر:

في صرختي مطر؛ هل أسأت إلى أخوتي

عندما قلت إني رأيت ملائكة يلعبون مع الذئب

في باحة الدار؟ لا أتذكّر

أسماءهم(٤٧)

وعندئذ يلتبس علينا الرمز في النص فمن الملائكة ومن الذئاب التي تآلفت وخرجت عن عداوتها المزمنة واخذت تلعب مطمئنة إلى بضعها؟ وكذلك، من ذلك المولود؟ ومن الذين أسرجوا الخيل؟

وهذه الظاهرة تتكرر كثيراً في هذا الديوان، ولذا فإنني سأنتقل للحديث عن النمط الثاني من عتمة الضمائر، وهو نمط يقوم على اختلاف الإحالات التي يعود الضمير عليها، يقول من قصيدة بعنوان «أنا العاشق السيء الحظ»:

أنا العاشق السيء الحظّ، نامي لأتبع رؤياك ، نامي

ليهرب ماضيّ مما تخافين. نامي لأنساكِ. نامي لأنسي مقامي

على القمح في أوّل الحقل في أوّل الأرض. نامي

لأعرف أني أحبكَ أكثر مما أحبكِ. نامي

لأدخل دغل الشعيرات في جسدٍ من هديل الحمام(٤٨).

يبدو الضمير الذي يشير إلى مخاطبة مؤنثة في كلمة نامي، رؤياك، تخافين، أنساك متناسباً ودلالات النص، فالعاشق السيء الحظ في مقام تشاركه فيه من يعشقها، ولذا فإن الضمير الوارد يشير إلى تلك التي تشاركه مقام العشق، وإذا كان نومها هدفاً يحقق له بغيته، فمن خلال نومها يمتلك المقدرة التي تؤهله لمتابعة رؤياها، والهروب من الماضي الذي تخافه فيه، وغير ذلك من المهمات الأخرى التي تحقق له في النهاية حالة الالتصاق

والتوحد بجسدها «أدخل دغل الشعيرات في جسد من هديل الحمام» إلاّ أن الضمير في السطر الرابع يحدث التباساً حاداً يكسر التوقعات، فقد كان الضمير في أحبكَ الأولى يشير إلى مخاطب مذكر، والثاني يشير إلى مخاطب مؤنث، ولا أدري هل هو خطأ ما قد دخل إلى النص وصوابه، أن يعود الضمير على المؤنث، «أحبكِ أكثر مما أحبكِ» ومثل هذا التأويل قد يوجه النص إلى مقصدية غير واضحة أيضاً، ولعل إعادة النظر في النص لا تسعف في فهم سرّ التحوّل في الضمير، ولا تخدم في تأويلٍ ما، يشير إلى مخاطب نقدّره سابقاً.

***

نتوقف عند نص أخير يكشف إشكالية الاحالات، ففي قصيدة بعنوان: «في آخر الأشياء»(٤٩) يكشف النص حالة من الانتهاء والزوال «ثمر على وشك السقوط عن الشجر» وتغيم مع هذا الوضع فضاءات الرؤيا أمام الإنسان، تنفتح تلك الفضاءات فلا تزيد الغموض والحيرة إلاّ حيرة أخرى، وتنغلق الرؤيا في داخل الإنسان لكي يجد نفسه أمام الحائط مباشرة:

في آخر السرداب ينكسر الفضاء ويتّسع

لا نستطيع البحث عن شيء وعن قولٍ يحرّر حائطاً

فينا. وتنفتح الشوارعُ كي نمر.

ويحدث الإشكال في الشريحة الثالثة، وقد تأتّى ذلك من دخول ضمير المخاطب المفرد والذي لم يهيّيء له الشاعر من قبل، إذ يفاجئنا الضمير ولم يسبق ورود مخاطب محدّد في النص كما سبق، يقول:

ظلاّن ينفصلان عنّا، ثم ينتشران ليلاً لا يُحَسُّ ولا يُرى

من يستطيع الحبَّ بعدكَ؟ من سيشفى من جراح الملح

بعدكَ؟ في زواج البحر والليل إستدار القلب نحوك،

لم يجدنا، لم يجد حجلاً تزيّا بالحجر

قد تسعفنا المقطوعتان الأوليان على فهم سرّ الظلين اللذين انتشرا فأعتمت الدنيا معهما، وغاب مع ذلك الظلام شخص ما، أحال غيابه حياة الشاعر جحيماً، فاستحال الحب والشفاء من جراح الملح بعده، ولذا حين تكالبت عناصر البؤس على الفلسطيني -زواج البحر والليل- يستدير القلب نحو ذلك الشخص باحثاً عن الطمأنينة -ربما- لديه، غير أن الالتباس يتحقق من الضمير نفسه الذي مثلّ مصدر الطمأنينة الغائبة، ومثل العنصر الإيجابي الذي لا تستقيم الحياة بغيابه، فما المرجع الذي يعود إليه هذا الضمير، هل هو الوطن نفسه؟ هل هو صديق -مناضل- ممن رثاهم محمود درويش ممن تساقطوا على درب النضال الفلسطيني؟ لا أظن أن إنعام النظر في النص سيضع القارئ أمام إحالة مستقرة، ولكنه قد يضعه أمام احتمالات قد تزيد وقد تنقص.

ولعلّ ما زاد القصيدة غموضاً هو ظهور الضمير الغائب في كلمة « لم يجدنا» في نهاية المقطوعة السابقة، فحين تضافرت عناصر الشر -البحر والليل- فاستدار القلب نحو مصدر الخير لم يجدنا، فهل الضمير يعود إلى القلب مثلا، ربما؛ أرجح هذا الرأي، غير أن التثبت من ذلك لا يبدو دقيقاً.

ثم تواجهنا إشكالية الضمائر في المقطوعة الرابعة، إذ يفاجئنا دخول ضمير عائد على مخاطبة مؤنثة مفردة لم يتهيأ النص بعد لاستقبالها، ولم تكشف بقية المقاطع سرّها:

في آخر السرداب نبلغ حكمة القتلى، نساوي
بين حاضرنا وماضينا لننجو من كوابيس الغدِ
أيامنا شجرٌ، وكم قمرٍ أرادك زوجةً للبحر،
كم ريح أرادت أن تهبُّ لتأخذيني من يدي
أيامنا ورق على وشك السقوط عن الشجر

فمن صاحب الضمير في «أرادك زوجة للبحر»و «لتأخذيني من يدي»، هل هي فلسطين مثلا، هل هي المرأة المجرّدة عن العلائق الزمانية والمكانية؟

وتستمر إشكالية الضمائر وإحالاتها في القصيدة، وستتوقف الدراسة عند نموذج أخير

منها، يقول :

في آخر الأشياء ينكسر الكلام على أصابعنا ونخفي
ما اختفى منا ولم نعلم، ونرحم وردة البيت الأخيرة
إن جئت أغنيتي ولم تجدي حذاءك فاعلمي إني كذبت على المدى
إن جئت أغنيتي ولم تجدي صراخك فاعلمي أني كذبت على الصدى
إن جئت أغنيتي ولم تجدي نهايتها أحبيني قليلاً كي تحبيني سدى

إن احتفال هذه القصيدة بضمائر غائبة المرجعية يضع القارئ أمام توقعات محبطة في كل آن، فما أن يستقيم معه استقبال النص قليلاً حتى يفاجأ ببروز ضمير جديد يدخله في عتمة أخرى، وعلى الرغم من التباس الرمز اللغوي في قوله: «إن جئت أغنيتي» التي تكررت ثلاث مرات في المقطوعة إلا أنني لن أتوقف عندها، ولكنني أشير إلى الضمير في كلمة «نهايتها» فعلام يعود هذا الضمير؟ هل يمكننا أن نحيله إلى الضمير السابق في الشريحة الرابعة «أرادك زوجة للبحر...» ربما، غير أن ما يجعل ذلك غير دقيق أن هذه الشريحة هي السابعة، فتصبح المسافة بعيدة، زيادة على ذلك أن الضمير في الشريحة الرابعة غير واضح المرجعية أيضاً مما يبني وهماً على وهم، وقد نحيل الضمير إلى كلمة «وردة البيت الأخيرة» وقد يكون الشاعر قد تصرّف في الضمائر على سبيل الالتفات، فكأنه يريد «لم تجدي نهايتك» غير أنه جنح إلى ضمير الغائب ليتناسب التحوّل الأسلوبي وحالة التحوّل الدلالي الذي يشير إلى الزوال والانتهاء والموت.

وبعد فإن مستويات أخرى من الغموض ترد في نصوص درويش تؤهل الدراسة للتمدد والإفاضة ومن الممكن أن تكون مدار دراسة واسعة، تتجاوز حدود بحث أعدّ ليلقي الضوء على بعض جوانب الظاهرة ويلفت النظر إليها، لذا تكتفي الدراسة بهذه المستويات من الغموض باعتبارها نماذج دالة على الظاهرة، وليست عملاً مستقصياً لمظاهر القضية وتفصيلاتها.

الحواشـــي

١- مفتاح (محمد): مجهول البيان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٠، ص١٠١.

٢- تامر (فاضل): اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٤، ص٤٦.

٣- خضر (ناظم عودة): الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان، ١٩٩٧، ص١٤.

٤- نفسه، ص١٤.

٥- نفسه، ص١٤٨

٦- سلدن (رامان): النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٦، ص١٥٨.

٧- شولز (روبرت): السيمياء والتأويل، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٤، ص٣٢.

٨- نفسه، ص٣٢.

٩- قاسم (سيزا): القارئ والنص- من السيميوطيقيا إلى الهيرمينوطيقيا، مجلة عالم الفكر، مجلد ٢٣، ع٣-٤، الكويت، ١٩٩٥، ص٢٧٩.

١٠- الغذامي (عبدالله): الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، جده، ط١، ١٩٨٥، ص٨٣.

١١- بنيس (محمد): ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٥، ص١٦٥.

١٢- الطرابلسي (محمد الهادي): من مظاهر الحداثة في الأدب (الغموض في الشعر)، مجلة فصول، مجلد ٤، ع٤، ١٩٨٤، ص٢٨.

١٣- لقد عقد رجاء النقاش فصلاً تحدث فيه عن التصوف عند درويش ، في ديوانه

«العصافير تموت في الجليل» الصادر عام ١٩٧٠، ووصف الغموض في هذا الديوان بأنه أبعد من الغموض في شعره السابق، وعزا ذلك إلى المنحى الصوفي الذي بدأ محمود درويش بانتهاجه. انظر: النقاش (رجاء): محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، ط٢، ١٩٧١، دار الهلال، ص ص ١٥٤-١٦٤.

١٤- يشير أحمد الزعبي إلى أن انعطافة هامة قد بدأت مع ظهور ديوان «أحبك أو لا أحبك» الصادر عام ١٩٧٢، ولا سيما في قصيدة «سرحان يشرب القهوة في الكفيتيريا» حيث انتقل درويش من المباشرة النسبية إلى مرحلة غنية تستثمر طاقات اللغة وترميزاتها وانزياحاتها، انظر: الزعبي (أحمد): الشاعر الغاضب (محمود درويش)، ط١، ١٩٩٥، ص٩٣. ولعل إنعام النظر فيما قاله كلٌّ من رجاء النقاش وأحمد الزعبي يدل على أن مرحلة التحوّل نحو الغموض قد بدأت مع بداية السبعينيات.

١٥- فورثماكس (ديفيد): نظريات الأدب الماركسية، فصل من كتاب بعنوان «النظرية الأدبية الحديثة/ تقديم مقارن، إعداد: آن جفرسون، وديفيد روبي، ترجمة سمير مسعود، دمشق، وزارة الثقافة، ١٩٩٢، ص٣٠٥-٣٠٦.

١٦- اسماعيل (عزالدين): الشعر العربي المعاصر، ط٣، دار العودة، بيروت، ١٩٨١، ص١٧٤.

١٧- نفسه، ص١٧٤.

١٨-دي سوسور (فرديناند): علم اللغة العام، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، بيت الموصل، ١٩٨٨، ص ص ٢٦-٤١.

١٩- بارت (رولان): الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، دار الطليعة للطباعة والنشر، ١٩٨١، ص ص ٣٢-٣٦.

٢٠- هلال (محمد غنيمي): النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٣، ص٤١٨.

٢١- نصر (عاطف جودة): النص الشعري ومشكلات التفسير، مكتبة الشباب، ١٩٨٩، ص٢١.

٢٢- درويش (محمود) : ديوان (حصار المدائح البحر)، الدار العربية للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٦، س٤٠.

٢٣- درويش (محمود): ديوان (لماذا تركت الحصان وحيداً)، رياض الريس للكتب والنشر، ط١، ١٩٩٥، ص٣١.

٢٤- درويش (محمود): ديوان (هي أغنية هي أغنية)، دار الكلمة للنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٦، ص٧٩.

٢٥- سورة طه، (١٢٠-١٢١).

٢٦- الرواشدة (سامح): القناع في الشعر العربي الحديث (دراسة في النظرية والتطبيق)، مطبعة كنعان، إربد، ط١، ١٩٩٥، ص١١.

٢٧- إن من ينظر في عدد من قصائد الإدانة الخاضعة لآلية القناع لا يجد الشاعر يُخْرِجُ ذاته من الفئة المدانة، ولعل أقنعة عزالدين المناصرة خير مثال على ذلك، انظر: ديوان: يا عنب الخليل، ط٥، دار قدسية، إربد، ١٩٩٢، ص٢٦/ ٣٥، وتقنعه بامرئ القيس في بعض القصائد ضمن هذا الديوان.

٢٨- لانغبوم (روبرت): شعر التجربة: المونولوج الدرامي في التراث الأدبي المعاصر، ترجمة علي كنعان وعبدالكريم ناصيف، ١٩٨٣، ص

٢٩- لقد التفتت بعض الدراسات والبحوث العربية إلى ظاهرة الغموض التي نطرقها هنا تحت مسميات معينة من مثل: الغموض الدلالي، كما ورد عند كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ط٢، ١٩٨٦، دار الفكر، بيروت، ص١٧١، والتفت إليه خالد سليمان في دراسته، التي بعنوان أنماط من الغموض في الشعر العربي الحر، جامعة اليرموك، ١٩٨٧، ص٦٠، تحت اسم (الدلالي التركيبي).

٣٠- لماذا تركت الحصان وحيداً (سابق)، ص٧٩.

٣١- هي أغنية، هي أغنية (سابق)، ص٥٥.

٣٢- انظر ما قاله جان كوهن في كتابه: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء عن الإسناد المعقول وغير المعقول، ص١٠٤.

٣٣- حصار لمدائح البحر (سابق)، ص١٤.

٣٤- بنية اللغة الشعرية، ص

٣٥-الأصول المعرفية لنظرية التلقّي، (سابق)، ص١٥٩.

٣٦- وولف جانج آيزر، في نظرية التلقي/التفاعل بين النص والقارئ، مجلة دراسات سيميائية أدبية، ع٧، ١٩٩٢. ترجمة: الجيلالي الكدية، ص١٠، نقلا عن الأصول المعرفية لنظرية التلقي، (السابق)، ص ١٥٨.

٣٧- ايجلتون (تيري): الماركسية والنقد الأدبي، ترجمة جابر عصفور، مجلة فصول، مجلد/ ٥، ع٣، ١٩٨٥، ص٢٣. وانظر ما قاله عبدالعزيز حمودة: المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، الكويت، ع٢٣٢، ص ص ٢٤١-٢٤٨.

٣٨- درويش (محمود): ديوان (أحد عشر كوكباً)، دار الجديد، بيروت، ط١، ١٩٩٢، ص١٠٠.

٣٩- نفسه، ص٢١.

٤٠- انظر: أبو ديب (كمال): في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٨١، وانظر كذلك: الغرفي (حسن): البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد.

٤١- هي أغنية، هي أغنية، السابق، ص٢٦.

٤٢- لماذا تركت الحصان وحيداً، السابق، ص٢٢.

٤٣- Halliday. M. A. K. and R. Hasan, Cohesion in Englsih, Lougman, London, 1976, P. 4.

نقلاً عن محمد خطابي: لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١، ص١٥.

٤٤- لماذا تركت الحصان وحيداً، ص٣٦.

٤٥- نفسه، ص١٩.

٤٦- نفسه، ص١٩.

٤٧- نفسه، ص٢٠.

٤٨- هي أغنية، هي أغنية، ص٥٢.

٤٩- نفسه، ص٦١-٦٤.

المصادر والمراجع

أولاً- الدواوين الشعرية:

١- أدونيس (علي أحمد سعيد) : كتاب الحصار، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٨٥.

٢- بزيع (شوقي): الرحيل إلى شمس يثرب، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٨١.

٣- بنيس (محمد): مواسم الشرق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٢، ١٩٨٦.

٤- البياتي (عبدالوهاب) : ديوانه، المجلدان الثاني والثالث، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٧٩.

٥- جعفر (حسب الشيخ).

- الأعمال الشعرية ١٩٦٤-١٩٧٥، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٥.

- في مثل حنوّ الزوبعة، دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد، ط١ ,١٩٨٨.

٦- حاوي (خليل) :الديوان، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧٩.

٧- حجازي (أحمد عبدالمعطي) : ديوانه، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٣.

٨- حدّاد (قاسم): انتماءات ، دار الفارابي، بيروت، ط١، ١٩٨٢.

٩- خوري (خليل) : أغاني النار، وزارة الإعلام، العراق، ط١، ١٩٧٧.

١٠- درويش (محمود):

- حصار لمدائح البحر : الدار العربية للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٦.

- لماذا تركت الحصان وحيداً : رياض الريس للكتب والنشر، ط١، ١٩٩٥.

- هي أغنية هي أغنية، دار الكلمة للنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٦.

- أحد عشر كوكباً: دار الجديد، بيروت، ط١، ١٩٩٢.

١١- دنقل (أمل): الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٨٥.

١٢-ابن زهير (كعب): شرح ديوان كعب، صنعة الإمام أبي سعيد السكري، تحقيق سامي مكي العاني، القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر. نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب، سنة ١٣٦٩هـ-١٩٥٠م.

١٣- السياب (بدر شاكر): الديوان، المجلّد الأوّل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٧١.

١٤- الصائغ (يوسف): قصائد ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢.

١٥- عدوان (ممدوح):

- الظل الأخضر، دار العودة، بيروت، ١٩٨٢.
- لا بدَّ من التفاصيل، دار العودة، بيروت، ١٩٨٢.

١٦- القاسم (سميح): الديوان، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣.

١٧- المتنبي (أحمد بن الحسين): ديوانه، شرح أبي البقاء العكبري، ضبطه وصححه مصطفى السقا وآخرون، دار الفكر، المجلد الرابع.

١٨- المزغني (المنصف) : عيّاش، دار ابن رشد، عمان، ط٢، ١٩٨٦.

١٩- مطر (محمد عفيفي)

- أنت واحدها وهي أعضاؤك انتثرت، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.
- والنهر يلبس الأقنعة، وزارة الإعلام، العراق، ١٩٧٥.

٢٠- المناصرة (عزالدين):

- يا عنب الخليل، دار قدسية، إربد، ط٥، ١٩٩٢.
- لن يفهمني أحد غير الزيتون، دار شروق القدس، ١٩٧٧.
- الخروج من البحر الميت، دار العودة ، بيروت، ط١، ١٩٦٩.

٢١- مهدي (سامي) : الأعمال الشعرية ١٩٦٥-١٩٨٥، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦.

٢٢- يوسف (سعدي):

- جنة المنسيات، دار الجديد، بيروت، ط١، ١٩٩٣.
- الأعمال الشعرية ١٩٥٢-١٩٧٧، مطبعة الأديب البغدادية، ط١، ١٩٧٨.

ثانياً: المراجع العربية

١- أبو ديب (كمال):

- في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط١, ١٩٨١.
- الواحد المتعدد، فصول، مجلد ١٥، العدد ٢، ١٩٩٦.

٢- إسماعيل (عزالدين)

- الشعر العربي المعاصر، ط٣، دار العودة، بيروت، ١٩٨١.
- الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط٣، ١٩٨٦.

٣- بلاطة (عيسى): بدر شاكر السياب، حياته وشعره، بيروت، ١٩٧١.

٤- بنيس (محمد) : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٥.

٥- البياتي (عبدالوهاب): تجربتي الشعرية -الديوان- المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٧٩.

٦-تامر (فاضل) ١- اللغة الثانية، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط١, ١٩٩٤.

٧-التونجي (محمد): بدر شاكر السياب والمذاهب الشعرية المعاصرة، دار الأنوار، بيروت، ط١، ١٩٦٨.

٨- الجرجاني (عبدالقاهر) :دلائل الإعجاز، تحقيق أحمد مصطفى المراغي، القاهرة، ١٩٥٠.

٩- جواد (عبدالستار): التحديات التي تواجه القصيدة العربية الحديثة، المحوران الثاني والثالث من الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين، إعداد: عائد خصباك، بغداد، ١٩٨٩.

١٠- حافظ (صبري): رحلة البياتي مع النار والكلمات / فصل من كتاب مأساة الإنسان المعاصر في شعر البياتي، الدار المصرية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٦٦.

١١- حرب (علي): التأويل والحقيقة، دار التنوير، بيروت، ط٢، ١٩٩٥.

١٢- ابن حميد (رضا) :الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول، مجلد ١٥، ع٢، صيف ١٩٩٦.

١٣- حمودة (عبدالعزيز)المرايا المحدّبة، عالم المعرفة، الكويت، ع٢٣٢.

١٤- خشبة (دريني) :أساطير الموت والجمال عند اليونان، مج١، دار التنوير، بيروت، ط١، ١٩٨٣.

١٥- خضر (ناظم عودة):الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان، ١٩٩٧.

١٦- الخطابي (محمد): لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١.

١٧- خير بك (كمال):حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر، بيروت، ط٢، ١٩٨٦.

١٨- داغر (شربل):الشعرية العربية الحديثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨.

١٩- الرباعي (عبدالقادر) معنى المعنى، تجليات في الشعر المعاصر، فصول، مجلد ١٥، ع٣، خريف ١٩٩٦.

٢٠- الرواشدة (سامح)

- القناع في الشعر العربي الحديث (دراسة في النظرية والتطبيق)، مطبعة كنعان، إربد، ط١، ١٩٩٥.

- شعر عبدالوهاب البياتي والتراث، مطبعة كنعان، إربد، ط١، ١٩٩٦.

٢١- الزعبي، (أحمد) : الشاعر الغاضب، محمود درويش، ط١، ١٩٩٥.

٢٢- أبو زيد (نصر حامد) :النص ، السلطة، الحقيقة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٥.

٢٣- السعافين (إبراهيم) : إشكالية القارئ في النقد الألسني، المحور الرابع، الشعر عند نهايات القرن العشرين، بغداد، ١٩٨٩.

٢٤-سليمان (خالد): أنماط من الغموض في الشعر العربي الحر، منشورات جامعة اليرموك، ١٩٨٧.

٢٥- الشاطبي (أبو اسحق إبراهيم): الموافقات في أصول الأحكام ، تعليق محمد حسنين مخلوف، دار الفكر للطباعة والنشر، مجلد ٢/ج٣.

٢٦- الطرابلسي (محمد الهادي): من مظاهر الحداثة في الأدب، مجلة فصول، مجلد ٤، ع٤، ١٩٨٤.

٢٧- عبدالعظيم (حاتم): النص السردي وتفعيل القراءة، مجلة فصول، مجلد١٦، ع٣، شتاء، ١٩٩٧.

٢٨- عبدالمطلب (محمد): ظواهر تعبيرية في شعر الحداثة، المحور الرابع من الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين، بغداد، ١٩٨٩.

٢٩- عصفور (جابر): أقنعة الشعر المعاصر، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد٤، ١٩٨١.

٣٠- العلاق (علي جعفر): الشاعر العربي الحديث- رموزه وأساطيره الشخصية، المحوران الثاني والثالث من الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين، بغداد، ١٩٨٩.

٣١- علي (فاضل عبدالواحد) : عشتار ومأساة تموز، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.

٣٢- العوفي (نجيب): إثبات الكتابة ونفي التاريخ، مجلة الثقافة الجديدة، العدد، ١٩.

٣٣- الغذامي (عبدالله): ١- الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط١, ١٩٨٥.

٣٤- الغرفي (حسن): البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد.

٣٥- الغزالي (أبو حامد): مشكاة الأنوار، تحقيق أبو العلا عفيفي، القاهرة، ١٩٦٤.

٣٦- فضل (صلاح) : أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٥.

٣٧-قاسم (سيزا) : القارئ والنص، مجلة، عالم الفكر، مجلد ٢٣، ع٣+٤، الكويت، ١٩٩٥.

٢٤-سليمان (خالد): أنماط من الغموض في الشعر العربي الحر، منشورات جامعة اليرموك، ١٩٨٧.

٢٥- الشاطبي (أبو اسحق إبراهيم): الموافقات في أصول الأحكام ، تعليق محمد حسنين مخلوف، دار الفكر للطباعة والنشر، مجلد ٢/ج٣.

٢٦- الطرابلسي (محمد الهادي): من مظاهر الحداثة في الأدب، مجلة فصول، مجلد ٤، ع٤، ١٩٨٤.

٢٧- عبدالعظيم (حاتم): النص السردي وتفعيل القراءة، مجلة فصول، مجلد١٦، ع٣، شتاء، ١٩٩٧.

٢٨- عبدالمطلب (محمد): ظواهر تعبيرية في شعر الحداثة، المحور الرابع من الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين، بغداد، ١٩٨٩.

٢٩- عصفور (جابر): أقنعة الشعر المعاصر، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد٤، ١٩٨١.

٣٠- العلاق (علي جعفر): الشاعر العربي الحديث- رموزه وأساطيره الشخصية، المحوران الثاني والثالث من الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين، بغداد، ١٩٨٩.

٣١- علي (فاضل عبدالواحد) : عشتار ومأساة تموز، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.

٣٢- العوفي (نجيب): إثبات الكتابة ونفي التاريخ، مجلة الثقافة الجديدة، العدد، ١٩.

٣٣- الغذامي (عبدالله):

- الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط١, ١٩٨٥.

٣٤- الغرفي (حسن): البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد.

٣٥- الغزالي (أبو حامد): مشكاة الأنوار، تحقيق أبو العلا عفيفي، القاهرة، ١٩٦٤.

٣٦- فضل (صلاح) : أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٥.

٣٧-قاسم (سيزا) :القارئ والنص، مجلة، عالم الفكر، مجلد ٢٣، ع٣+٤، الكويت، ١٩٩٥.

٣٨- الكبيسي، (طراد) :الشعر والكتابة-القصيدة البصرية- الأقلام، العدد ١، السنة ٢٢، ١٩٨٧.

٣٩- الماكري (محمد): الشكل والخطاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١.

٤٠- مفتاح (محمد):

- مجهول البيان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠.

- التلقي والتأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤.

٤١- مكاوي (عبدالغفار) : قصيدة وصورة ، عالم المعرفة، العدد ١١٩، الكويت، ١٩٨٧.

٤٢- ناصف (مصطفى): الصورة الأدبية، دار الأندلس، ط٣، ١٩٨٣.

٤٣- نصر (عاطف جودة): النص الشعري ومشكلات التفسير ، مكتبة الشباب، ١٩٨٩.

٤٤- النقاش (رجاء): محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الهلال، ط٢، ١٩٧١.

٤٥- هدّارة (مصطفى)النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث، مجلة فصول المجلد الأول، العدد الرابع، القاهرة، ١٩٨١.

٤٦- هلال (محمد غنيمي): النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٣.

٤٧- الواد (حسين): من قراءة النشأة إلى قراءة التقبّل، مجلة فصول، ع١، مجلد/ ٥, ١٩٨٤.

ثالثاً: المراجع المعرّبة

١- ايجلتون (تيري): الماركسية والنقد الأدبي، ترجمة جابر عصفور، مجلة فصول/ مجلد/ ٥/ ع٣/ ١٩٨٥.

٢- بارت (رولان)

- الدرجة الصفر للكتابة ، ترجمة محمد برادة، دار الطليعة، ١٩٨١.

- درس السيميولوجيا، ترجمة عبدالسلام بنعبدالعال، دار توبقال، الدار البيضاء، ط٣، ١٩٩٣.

٣- تودوروف (تزفيتان) الشعرية، ترجمة شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١ ، ١٩٨٧.

٤- جينيت (جيرار): مدخل لجامع النص، ترجمة عبدالرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٥.

٥- دي سوسور (فرديناند) : علم اللغة العام، ترجمة يوئيل يوسف عزيز ، بيت الموصل، ١٩٨٨.

٦- راي (وليم) : المعنى الأدبي، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون،بغداد، ط١ ، ١٩٨٧.

٧- روثفن (ك.ك) : قضايا في النقد الأدبي ، ترجمة عبدالجبار المطلبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١ ، ١٩٨٩.

٨- ريتشاردز (أ.أ): مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر.

٩- ستروك (جون) : البنيوية وما بعدها، ترجمة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٠٦، ١٩٩٦.

١٠- سلدن (رامان) : النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١ ، ١٩٩٦.

١١- شولز (روبرت):

- السيمياء والتأويل، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربي للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٤.

- سيمياء النص الشعري، مقالة من كتاب: اللغة والخطاب الأدبي، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٣.

١٢- فرويد (سيجموند) : معالم التحليل النفسي، ترجمة محمد عثمان نجاتي ، دار الشروق، بيروت، ط٦، ١٩٨٦.

١٣- فورثماكس (ديڤيد) : نظريات الأدب الماركسية: فصل من كتاب: النظرية الأدبية الحديثة، إعداد آن جفرسون، وديڤيد روبي، ترجمة سمير مسعود، دمشق، وزارة الثقافة، ١٩٩٢.

١٤- كابانس (جان لوي) : النقد الأدبي والعلوم الإنسانية ، ترجمة فهد عكام، دار الفكر، دمشق، ط١، ١٩٨٢.

١٥- كريستيڤا (جوليا): علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٩١.

١٦- كورك (جاكوب) : اللغة في الأدب الحديث/الحداثة والتجريب، ترجمة ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٩.

١٧- كوهن (جان) : بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر.

١٨- لانغبوم (روبرت) : شعر التجربة، ترجمة علي كنعان وعبدالكريم ناصيف، ١٩٨٣.

١٩- هارتمان (جوفري): النقد ، اللاجزم، المفارقة، ما هو النقد، بغداد، ط١، ١٩٨٩.

٢٠- هوكز (ترنس) : البنيوية وعلم الإشارة، ترجمة مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية ، بغداد، ط١، ١٩٨٦.

٢١- هول (روبرت. سي): نظرية الاستقبال -مقدمة نقدية- ترجمة رعد عبدالجليل، دار الحوار، سوريا، ط١، ١٩٩٢.

٢٢- ياكبسون (رومان) : قضايا الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧.

رابعاً: المراجع الأجنبية:

1- Barthes. R.(Image, Music, Text) Essays, Fontana, Great Britain, 1979.

2- Culler.J, On deconstruction, theory and criticism after structuralism, London, 1983.

3- Louis. Marin: On the Interpretation of Ordinary Language, An Essay from Textual Strategies, Cornell University Press, New York, Fifth Printing, 1989.

المحتويات